

Искусство Англии: заметки и исследования

Даттон Кук

Art in England: Notes and Studies

Dutton Cook



Электронная книга проекта "Гутенберг" об искусстве Англии: заметки и исследования

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и в большинстве других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Искусство Англии: заметки и исследования

Автор: Даттон Кук

Дата выхода: 31 декабря 2006 [Электронная книга №20237]

Язык: Английский

Кредиты: Электронный текст подготовлен Одри Лонгхерст, Вилельминой Майер и командой онлайн-корректоров Project Gutenberg

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "ИСКУССТВО В АНГЛИИ: ЗАМЕТКИ И ИССЛЕДОВАНИЯ" ***

Электронный текст подготовлен под редакцией Одри Лонгхерст, Вилельмины Майер и команды онлайн-корректоров Project Gutenberg
(<http://www.pgdp.net/c/>)

ИСКУССТВО В АНГЛИИ
ЗАМЕТКИ И ИССЛЕДОВАНИЯ
АВТОР ДАТТОН КУК

ЛОНДОН

СЭМПСОН ЛОУ, СЫН И АРСТОН

МИЛТОН-ХАУС, ЛАДГЕЙТ-ХИЛЛ.

1869.

ЭДИНБУРГ: Т. КОНСТЕБЛЬ, ПЕЧАТНИК КОРОЛЕВЫ И УНИВЕРСИТЕТА.

Содержание.

	СТРАНИЦА
РАННИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШКОЛЫ АНГЛИИ	1
ВЕРРИО И ЛАГЕРР	15
ЖИЗНЬ СКУЛЬПТОРА В ПРОШЛОМ ВЕКЕ	28
РАСЦВЕТ КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ	55
ВДОВА ХОГАРТ И ЕЕ ЖИЛЕЦ	104
АЛЛАН РАМЗИ-МЛАДШИЙ	123
ДЖОРДЖ РОМНИ	142
КОСУЭЙ, ХУДОЖНИК-МИНИАТЮРИСТ	175
ИСТОРИЯ СЦЕНОГРАФА	201
ИСТОРИЯ ГРАВЕРА	230
УЧЕНИК СЭРА ДЖОШУА	244
ХОППНЕР И ЛОУРЕНС	260
УЧЕНИК СЭРА ТОМАСА ЛОУРЕНСА	295
ТЕРНЕР И РАСКИН	316

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Нетрудно понять, что этот небольшой том не претендует на изложение чего-либо похожего на официальную историю возникновения и прогресса искусства в Англии. Для подходящего рассмотрения такой темы потребовалось бы гораздо больше места — не говоря уже о других требованиях, — чем у меня есть здесь в распоряжении. Я просто намеревался представить в форме, которая, я надеюсь, может быть приемлемой для широкого читателя и не совсем бесполезной для изучающего, несколько выдержек и глав из "Хроник национального искусства", с биографическими исследованиями некоторых из его художников.

Таким образом, я чувствовал себя обязанным подбирать материалы таким образом, чтобы избежать большего количества путешествий по знакомой местности, чем казалось абсолютно необходимым. Поэтому я предположил, что читатель знаком с жизнями и достижениями великих лидеров отечественного искусства — Хогарта, Рейнольдса, Гейнсборо, например, — и

воздержался от того, чтобы занимать свои страницы непосредственным повторением их знаменитых мемуаров. Мне показалось желательным скорее привлечь внимание к историям художников, которые, хотя и были менее известны, менее заметны в глазах публики, все же были заметны в свое время и оказали явное влияние на характер и прогресс искусства в Англии. Однако многие из этих художников были современниками, и, рассматривая их карьеры по отдельности, вряд ли было возможно избежать повторения упоминаний инцидентов, относящихся к тем временам, когда они вместе "процветали", если воспользоваться любимым термином биографических словарей. Я должен спросить удона читателя, не сочтет ли он эти повторения чересчур частыми. Но содержащиеся здесь документы по большей части уже появлялись в печати, когда было сочтено целесообразным сделать каждый из них настолько полным сам по себе, насколько это было практически возможно. В настоящее время они воспроизводятся после пересмотра и, в некоторых случаях, значительного расширения, но их первоначальная форма не может быть полностью подавлена или существенно изменена. Я могу только надеяться, что то, что было достоинством в их изолированном состоянии, не может быть сочтено слишком серьезным недостатком теперь, когда они собрались вместе.

Наконец, я бы предположил, ссылаясь со всей должной скромностью на мои собственные усилия в этом направлении, что жизнь и труды наших деятелей искусства являются полезными и любопытными предметами для популярного изучения. Я не хочу выставить художника — просто по праву того, что он называет себя художником, — как имеющего особое или романтическое право на общественное уважение. Но национальное искусство - это, по правде говоря, важный вопрос. К его ценности и значению сообщество пришло более осознанно, чем это было до сих пор, и то, что когда-то было всего лишь темой клики, стало предметом очень общего беспокойства и интереса. Симпатия к искусству обязательно должна с большей или меньшей силой распространяться на профессоров и практиков Искусства. Оглядываясь на прошлое, нельзя не отметить, что часто уважение и общественная благосклонность странным образом извращались — их то жестоко лишали, то опрометчиво даровали. Здесь гений, или мера таланта, почти равная гениальности, была заброшена и страдала - здесь шарлатанство победоносно процветало. Что-то подобное, возможно, происходит сейчас среди нас или может произойти снова со временем. Знакомство с прошлой историей отечественного искусства — его борьбой, испытаниями, бедами и успехами — несомненно, окажется полезным при рассмотрении его настоящего и будущего положения и пр-перспектив. В качестве небольшого содействия распространению информации по данному вопросу, эти в остальном неприятные страницы с уважением предлагаются читателю.

Округ Колумбия



РАННИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШКОЛЫ В АНГЛИИ.

К.харлз Первый, по-видимому, был первым английским сувереном, который рассматривал искусство не просто как подспорье к великолепию трона, но ради него самого. Как говорит Уолпол, "королева Елизавета была скупа на пышность, Яков Первый расточителен на подлость". Ни того, ни другого положение художника не волновало ни в малейшей степени. Но с Карла Первого действительно начинается расцвет любви к искусству в Англии, должное понимание ума художника и первое знакомство с величайшими работами континентальных мастеров.

В настоящее время постоянно возникает общая жалоба на то, что художникам не хватает общего образования, в то время как образованным классам, которые можно назвать образованными ради различия, особенно не хватает художественных знаний. В университетах не преподают искусство;[1] в художественных школах больше ничему не учат. В результате, говоря в целом, художники лишены ментальной культуры, меценаты - художественных приобретений. (Это предполагает, что меценаты принадлежат к высшим классам общества; но, конечно, в настоящее время значительная доля меценатства исходит от богатых средних или производственных классов, чьи неосведомленные вкусы еще менее склонны склоняться к должной оценке и возвышению искусства.) Г-н Рескин, давая показания перед комиссарами, расследующими положение Королевской академии (1863), говорит: "Недостаток художественного образования со стороны высших классов во многом лежит в основе злоупотреблений, которые проникли во все системы образования". связан с этим. Если бы высшие классы могли быть заинтересованы в искусстве только благодаря тому, что их посвятили в него в молодости, можно было бы ожидать большого улучшения "; и далее свидетель настаивает на целесообразности назначения профессоров искусств в университеты. Отвечая на вопрос о введении непрофессионального элемента в Королевскую академию путем добавления непрофессиональных академиков, мистер Раскин пользуется случаем, чтобы заметить: "Я думаю, что если вы научите наши высшие классы проявлять больший интерес к искусству, что, конечно, подразумевает знание чего-либо о нем, они могли бы быть наиболее эффективными членами Академии; но если вы оставите их, как вы оставляете их сейчас, с образованием, которое они получают в Оксфорде и Кембридже, и будете относиться к ним с таким презрением, с каким все преподавание там относится к искусству и художникам, тоим меньше придется беспокоиться". поступай в Академию искусств, тем лучше".

После этого несколько любопытно рассмотреть попытку короля Карла Первого на одиннадцатом году своего правления восполнить эти признанные недостатки университетского обучения: основать Академию, в которой следовало бы сочетать общее образование с образованием в области изящных искусств.

В Палате лордов был назначен комитет, состоящий из герцога Бекингема и других лиц, для рассмотрения состояния государственных школ и их методов обучения. Какого прогресса добился этот комитет, неизвестно. Однако одним из результатов его трудов, вероятно, стало основание *Музея Минервы* на основании королевских грамот в доме, который сэр Фрэнсис Кинастон купил в Ковэнт Гарден и обставил как Академию. Он был навсегда закреплен за колледжем для обучения знати и джентльменов, которым управляли регент и профессора, выбранные "путем голосования", которые были созданы корпорацией, им было разрешено использовать общую печать и владеть товарами и землями в мортмейне. Кинастон, который называл себя *Corporis Armiger*, и которые были напечатаны в 1635 перевод на латинский язык

стихи Чосера *Троил и Крессида*, был назначен первым регентом академии, и опубликован в 1636 свой устав и правила, обращенные на благородные и щедрые доброжелатели, чтобы virtuous действий и обучения.' Академия — "оправданная и одобренная мудростью святейшего Величества короля и многих лордов достопочтеннейшего тайного совета его Величества", — ее устав и дисциплина были утверждены руками и печатями Достопочтенного лорда—хранителя Большой печати Англии и двух лордов-верховных судей - заявила, что была основана "в соответствии с похвальными обычаями другихнаций" и для "претворения добродетели в действие и теории свободных искусств в более частую практику". Его цели были направлены на то, чтобы Англия могла быть так же хорошо обеспечена для добродетельного образования и дисциплины своих уроженцев, как илюбая другая нация Европы; "достаточно известно, что подданные владений его Величества от природы обладают такими же благородными умами и такими же способными телами, как и любая нация земли, и поэтому заслуживают всяческих условий для их продвижения как вфинансах, так и в действии". Считалось, что требовалось особое учебное заведение для обучения этим "наиболее полезным навыкам джентльмена" — наукам навигации, верховой езды, фортификации, архитектуры, живописи и т.д., Которые, если и преподавались, то еще непрактиковались в университетах или судах. Признавалось, что многие из этих наук преподавались в Лондоне "в разных местах"; но было удобно свести и объединить их в одном определенном месте, а не преподавать их поверхностно и скорее ради выгоды, чем из какого—либо другого уважения - также желательно, чтобы молодежь имела в добродетельном обществе щедрые и подобающие развлечения, которые могли бы отвлечь их от слишком часто посещаемых мест, сопряженных с расходами и большими неудобствами. Намерением Академии было также принести пользу джентльменам, выезжающим за границу, обучая их языку и другим предметам для путешествий. "Нет понимающего человека, - говорится в проспекте или рекламе учебного заведения, - который не мог бы возмутиться тем, что многие из наших дворян и молодыхджентльменов отправляются в зарубежные страны, прежде чем овладеют каким-либо языком или знаниями, чтобы с пользой провести время за границей, поскольку они никак не могут получить знания из-за отсутствия языка, а язык - из-за нехватки времени; поскольку они становятся такими молодыми, их годы свободы обычно истекают прежде, чем они могут достичь достаточной зрелости понимания; чего, как известно, не делает ни одна нация, кроме англичан: ибо какие дети других наций приезжают к нам, прежде чем они достигают совершеннолетия". подходящий возраст и зрелость?' Другим неудобством,возникшим из-за нехватки *Музея Минервы*, было заявлено, что многие джентльмены вынуждены отправлять своих сыновей за море для получения образования, "где из-за перемены климата и времени, а также из-за многолетнего отсутствия благоразумия они становятся более подверженными болезням и преждевременной смерти"....."

Он требовал от Господа признался в *Musæum* , что они должны платить не менее 5 фунтов стерлингов каждая, и должны принести справки с их оружием и шляхта, и их пальто доспехи, 'обманули на столе, чтобы быть сохранены в музее.' Там должен был быть *Либер Nobilium* всегда хранила, в которых благодетелей и их преимущества должны были быть записаны, начиная с короля Карла, - наш первый и королевский благодетелю; и это при условии, что при любой джентльмен должен иметь каких-либо природных ошуримент или секрет, и должен сообщить об этом *Musæum* и по суду он должен быть признан верным и хорошим, его имя и эксперимент должны быть записаны в *Либер Nobilium* за вечный честь ему и хвала.

Регент должен был лично инструктировать или поддерживатьпостоянное обучение "геральдике, гербам гербов и родов войск, практическим знаниям деяний и свидетельств, принципам и

процессам общего права, знанию древностей, монет, медалей, земледелия" и т.д. Доктор философии и физики должен был читать и исповедовать физиологию, анатомию или любые другие разделы физики. Профессор астрономии должен был преподавать астрономию, оптику, навигацию и космографию. Обучение арифметике, аналитической алгебре, геометрии, фортификации и архитектуре должен был проводить профессор геометрии. Профессор музыки должен был обучать навыкам пения, а музыку - игре на органе, лютне, виоле и т. Д. Иврит, греческий, латынь, итальянский, французский, испанский и верхнеголландский языки должен был преподавать профессор иностранных языков. Кроме того, профессор защиты прививал навыки владения всеми видами оружия и борьбы (но, по-видимому, не боксерским боем), и предполагалось получить обширные инструкции по верховой езде, танцам и поведению, живописи, скульптуре и письму. К нему также должна была быть пристроена подготовительная школа для молодых джентльменов, чьи родители хотели, чтобы они с первых лет воспитывались в Музее. Наконец, было оговорено, что никаких степеней было дано, и в Академии не должно было быть задумано в любом случае досудебное 'К Universities и гостиницы основы столь долго и столь успешно подтверждены.'

Недолго процветал Музей Минервы. Начались королевские смуты; и в бурях гражданской войны Академия для обучения высших классов наукам и изящным искусствам, манерам и достижениям рухнула на землю и бесследно исчезла. Чувство ненависти к королю было настолько горьким и укоренившимся, что, как говорит Уолпол (а Уолпол, следует помнить, не питал никакого почтения к Карлу Первому — совсем иначе — под *факсимиле* ордера на казнь короля он написал "Великую хартию вольностей" и часто находил удовольствие в размышлениях о падении монарха), "похоже, война с искусством стала частью религии того времени, потому что они одобрялись при дворе". Еще в 1645 году парламент постановил, что искусство должно быть уничтожено. начал продавать картины в Йорк-Хаусе. 23 июля того же года было принято решение о продаже в интересах Ирландии и Севера всех таких картин в Йорк-Хаусе, "которые были без каких-либо суеверий". Картины, содержащие изображения Второго лица в Троице или Девы Марии, были признаны суеверными и подлежали немедленному сожжению. Сразу после смерти короля были проголосованы за сохранение всех его картин, статуй, драгоценностей, драпировок и других товаров. Кромвель, однако, получив единоличную власть, предпринял некоторые усилия, чтобы остановить ужасную жертву, которая приносилась королевскими коллекциями.

Так был положен конец *Музею шахтеров* *væ*. И все же, если не полностью основанный на его руинах, то, по крайней мере, в какой-то мере следуя его примеру, мы вскоре находим свидетельства расцвета подобного учреждения. Некий сэр Бальтазар Жербье, не имея государственной помощи или одобрения, но действуя исключительно по собственной ответственности, открыл Академию "на Беднолл-грин, за Олдгейтом". Вероятно, это было в 1649 году.

Сэр Бальтазар Жербье, архитектор и художник, "превосходный в обеих областях", по словам биографа, вел несколько любопытную жизнь. В памфлете, опубликованном в Париже в 1646 году и адресованном "всем людям, любящим истину", — необычайно богатом, благодаря французским печатникам, орфографическими и грамматическими ошибками, — сэр Бальтазар рассказывает о своей семье и о себе самом. Он родился около 1591 года в Мидделбурге в Зеландии, в семье Антуана Жербье, барона Нормандии, и Радегонды, невестки лорда Блаве в Пикардии. "Богу угодно, - пишет сэр Бальтазар, - чтобы мои родители бежали от жестоких

преследований во Франции против тех, кого римские католики называют гугенотами. Мои упомянутые родители уехали и потеряли все из-за этого."Он приехал в Англию, когда ему было около двадцати одного года, и поступил на службу к Джорджу Вильерсу, "недавно ставшему фаворитом короля Якова, сразу после барона, виконта, графа, а впоследствии ставшему маркизом и герцогом Бекингемом". Он сопровождал Бекингема в Испанию и был нанят для участия в знаменитом брачном договоре, хотя якобы выступал всего лишь художником. Находясь в Испании, он выполнил миниатюрный портрет Инфанта, который был отправлен королю Якову. Герцогиня Бекингемская написала своему мужу в Испанию: "Я прошу тебя, если у тебя будет немного свободного времени, позировать Жербе для своей картины, чтобы я успела ее хорошо написать". После восшествия на престол Карла Жербе наняли во Фландрии для частных переговоров о заключении договора с Испанией, по которому Рубенсу было поручено выступать от имени инфанта; это дело в конечном итоге привело великого художника в Англию. В 1628 году Жербе был посвящен в рыцари в Хэмптон-Корте, и, по его собственному признанию, король Карл пообещал ему должность генерального инспектора работ после смерти Иниго Джонса. В 1637 году он работал в Брюсселе на каких-то частных государственных переговорах с герцогом Орлеанским, братом французского короля, а в 1641 году он получил билль о натурализации и принес присягу на верность и верховенство. По словам Вертью, его сильно ненавидела и преследовала антимонархическая партия за его верность королю и его сыну. На распродаже коллекции royal он совершил покупки на сумму 350 фунтов стерлингов. Приостановление всякого покровительства искусству во времена Содружества, вероятно, привело к необходимости создания его Академии в Бетнал-Грин в качестве средства к существованию. Художники не слишком процветали при правлении пуритан.

На недатированном форзаце, который можно найти в Британском музее, изложен план Академии Жербе. Он обращается "ко всем отцам благородных семейств и ценителям Добродетели", желает, чтобы общественность узнала о его великом труде и усилиях, и сообщает миру, что в его заведении преподают "вождя, известного иностранными языками, науками и благородными упражнениями". "Все любители Добродетели", какого бы возраста они ни были, принимаются и обучаются, и каждый из них может выбирать такие занятия, упражнения и науки, которые наиболее созвучны его гению. Объявлено, что публичные лекции будут читаться бесплатно каждую среду днем, летом в три часа, зимой в два часа. Значительное количество детей из "пришедших в упадок семей" обучаются бесплатно. Утверждается, что "Любители добродетели" таким образом освобождаются от опасностей и неудобств, присущих путешественникам, которые отправляются в чужие края, чтобы улучшить себя, и оставляют честь своего образования незнакомцам, подвергаясь "опасности того, что они будут поколеблены в фундаментальных положениях своей религии и своей врожденной преданности родной стране". Поэтому мы призываем нацию серьезно задуматься над предложениями сэра Бальтазара; принять их энергично и постоянно, чтобы поддерживать и продвигать их, "поскольку языками, заявленными для преподавания в Академии, являются: иврит, греческий, латынь, французский, итальянский, испанский, верхнеголландский и нижнеголландский, как древняя, так и современная история, а также Конституции и правительства самых известных империй и доминионов в мире, истинная естественная и экспериментальная философия, математика, арифметика и ведение бухгалтерских книг должниками и кредиторами, все превосходные Почерк, Геометрия, Космография, География, Перспектива, архитектура, Тайные движения сцен, Укрепления, Осада и оборона мест, Фейерверки, Марши армий, Построение боевых порядков, Фехтование, Прыжки в высоту, Езда на Огромном Коне, Музыка, Игра на

всевозможных инструментах, Танцы, Рисование, тинг, Раскрашивание и Резьба по дереву" и т.д. Несомненно, у сэра Бальтазара был достаточный перечень искусств, наук и достижений. Лекции, "написанные для блага публики", впоследствии были напечатаны, и их можно было приобрести в доме Роберта Иббитсона в Смит-хилде, недалеко от Хосьер-лейн. Можно отметить, что лекция об искусстве хорошо говорить навлекла на лектора насмешки Батлера, автора *Худибры*.

Зимой Академию перевели из Бетнал-Грин в Уайтфрайарз. Сэр Бальтазар опубликовал объявление о своих лекциях. Следует опасаться, что его благие намерения не всегда были оценены публикой того времени. В одном из своих рекламных объявлений мы находим, как он горько жалуется на "необычайное сборище неуправляемых людей, которые грабили его и с дикой грубостью оказывали свои экстраординарные услуги". В некотором роде провидцем был и сэр Бальтазар; однако, при всем его тщеславии относительно собственных заслуг — его жеманстве по поводу своих действий, — в некотором роде реформатор и благодетель. Одно время мы видели, как он рекламировал, что, помимо бесплатных лекций, он будет давать займы от одного шиллинга до шести "тем, кто крайне нуждается и не имеет средств к существованию, в то время как неделю за неделей они могут заниматься каким-нибудь ремеслом". Постепенно, однако, сэр Бальтазар, вероятно, был больше расположен занимать, чем давать займы. Его Академия встретила небольшую поддержку — скорее насмешки, чем поощрение; действительно, потерпела полный провал; и он уехал из Англии в Америку. В течение нескольких лет о нем ничего не было слышно.

В 1660 году, однако, мы находим, что он публикует в Роттердаме "краткое описание, свидетельствующее о том, что в хотте можно получить больше прибыли, чем в холодных частях Америки". В нем содержится отчет о его путешествии со своей семьей, чтобы поселиться в Суринаме. Но там, похоже, он был схвачен голландцами, с ним обращались с большим насилием (один из его детей был убит) и привезен в Голландию. Он безуспешно пытался добиться от Штатов возмещения ущерба за такое странное обращение с ним. Вероятно, он вернулся в Англию вместе с Карлом II, поскольку, как говорят, помогал в проектировании триумфальных арок, возведенных во время Реставрации.

Имя Жербье стоит в длинном списке книг и брошюр. Некоторые из них носят противоречивый характер; автор был убежденным гугенотом, любившим обличать папу римского; часто встревоженный заговорами против себя из-за своей религии, и теперь публикует письмо с увещеваниями своим трем дочерям, которые вопреки его воле ушли в женский монастырь в Париже. Другие работы относятся к архитектуре и фортификациям, языкам, искусствам и благородным упражнениям, преподаваемым в его Академии, или содержат советы путешественникам, или касаются политических вопросов. Мистер Пепис записывает в своем дневнике под датой 28 мая 1663 года: "В Кофейне в обмен налили я купил небольшую книгу *"Советы строителям"* сэра Балта. Gerbier. Она посвящена почти всем людям со сколь угодно высоким положением в Англии, так что посвящения значат больше, чем сама книга; и ни она, ни они, - несколько сурово добавляет автор дневника, - не стоят и фаринга!"

Сэр Бальтазар умер в 1667 году в Хемпстед-Маршалл-Хаусе, который он сам спроектировал, резиденции лорда Крейвена, и был похоронен в алтаре соседней церкви. Портреты Жербье были написаны Добсоном^[2] — картина была продана за 44 фунта стерлингов на аукционе Betterton the actor- и Вандайком. Работа Вандайка также содержала портреты семьи Жербье и

была приобретена в Голландии по приказу Фредерика, принца Уэльского, и доставлена в Лестер-Хаус.

В течение примерно полувека со времен сэра Бальтазара Жербье мы не находим никаких следов другой Художественной академии в Англии.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Слейда профессора, недавно возбуждено, - это шаг в направлении преодоления этого вопроса, однако.

[2] Портрет Жербье, сэра Чарльза Коттерела и У. Добсона, написанный Добсоном, собственностью герцога Нортумберлендского, был выставлен в Южном Кенсингтоне в 1868 году.



ВЕРРИО И ЛАГЕРР.

Роре, осуждающий тщеславие богатства и преступления, совершаемые во имя вкуса, посещает виллу лорда Тимона и находит множество вешалок, на которые можно повесить критику-достаточный простор для сатиры. Оценивающим взглядом он осматривает дом и территорию, их обстановку и убранство, как будто собирается сделать за них ставку. "Тот, кто обвиняет, купит", - гласит пословица. Затем он проходит к пристройкам, делая пометки, как брокер, которому принадлежит *фи. фа*.

А теперь ты слышишь звон серебряного колокола часовни,
Который призывает тебя ко всей гордости молитвы:
Легкие ритмы музыки, ломанные и неровные,
Заставляют душу танцевать джигу до небес.
На расписной потолок ты благоговейно смотришь,
Где раскинулись святые Веррио или Лагерра,

На позолоченных облаках в прекрасном просторе лежат,
И весь рай предстает перед взором"и т.д.

Кем был Веррио? Кем был Лагерр?

АНТОНИО ВЕРРИО родился в Лечче, городке в неаполитанской провинции на Терра-ди-Отранто, в 1639 году. В раннем возрасте он посетил Венецию, чтобы изучить колорит венецианских мастеров. Он вернулся успешным, но не заслуженным художником. В 1660 году он был в Неаполе, где выполнил большую фреску "Христос, исцеляющий больных" для иезуитского колледжа. Нам сказали, что эта картина бросалась в глаза своими яркими красками и впечатляющим эффектом.

Впоследствии художник находился во Франции, где расписывал главный алтарь ордена кармелиток в Тулузе. Доминичи говорит, что "Веррио так любил путешествовать, что не мог оставаться в своей стране".

Карл II, желая возродить производство гобеленов в Мортлейке, остановленное гражданской войной, пригласил Веррио в Англию; но когда он прибыл, король изменил свои планы и доверил художнику фресковое оформление Виндзорского замка. Чарльза побудило к этому то, что он увидел работу Веррио в доме лорда Арлингтона в конце Сент-Джеймс-парка, на месте Букингемского дома. "Владея карикатурами на Рафаэля, - гневно читал Фузели лекцию по этому поводу много лет спустя, - и имея перед глазами великолепие Уайтхолла, он позволил Веррио осквернить стены его дворцов". Но тогда бушевала своего рода эпидемическая вера в врожденный дефицит и в абсолютную необходимость импорта художественных талантов. На своей первой картине Веррио изобразил короля в прославлении военно-морского триумфа. Он украсил большую часть потолков дворца, целую сторону Георгиевского зала и часовню; но лишь немногие из его работ сохранились до наших дней. Живая фантазия и проворный карандаш Ханса Йорданса побудили его критиков утверждать о нем, "что его фигуры, казалось, вытекали из его руки на холст, как из черпака". Конечно, судя по изобилию Веррио в апологии и аллегии, а также скорости его исполнения, можно было бы сказать, что он размазывал свои работы шваброй. Ничто не обескураживало его. Он бы покрыл акр потолка акром апофеоза. Как пишет Уолпол, "Его неутомимый карандаш был готов изливать богов, богинь, королей, императоров и триумфы на те публичные поверхности, на которых глаз никогда не задерживается достаточно долго, чтобы критиковать, и где было бы жаль размещать работы лучшего мастера. Я имею в виду потолки и лестницы. Новый Завет или история Романа не стоили ему ничего, кроме ультрамарина; его, а также мраморных колонн и ступеней он никогда не жалел".

Он не боялся абсурда или несоответствия. Его вкус был даже хуже, чем мастерство. Он с удовольствием мстил за любое зло, которое ему причинили, или воображал, что получил, изображая своего врага, реального или воображаемого, на своих картинах. Так, на потолке Сент-Джордж-холла он изобразил Энтони, графа Шефтсбери, в образе Фракции, разгоняющей клевету; в другом месте, поссорившись наедине с экономкой миссис Марриотт, он позаимствовал ее лицо для одной из своих Фурий. Рисуя для лорда Эксетера в Берли картину, изображающую Вакха верхом на бочке, он скопировал голову декана, с которым у него были разногласия. Более простительно, перапсодия, что, когда его покровитель вынудил его включить папу Римского в процессию, мало льстившую его религии, он добавил портрет

жившего тогда архиепископа Кентерберийского. В картине "Исцеление больных" он был виновен в глупости и неуместности, разместив среди зрителей портреты самого себя, сэра Годфри Неллера и мистера Мэя, инспектора работ, все они были украшены пышными барвихами того периода. Но он не мог перенести на свои картины благопристойность и обычное поведение, которым не было места в его сознании. Поэтому он любил изображать яркий и разнородный водоворот святых и грешников, свирелей, барвинок, херувимов, шелковых чулок, ангелов, шпаг, обнаженных и одетых, богинь, виолончелей, звезд и подвязок. Латинская надпись в честь художника и его картин появилась над трибуной в конце Зала Святого Георгия: *"Антоний Веррио Неаполитанец, не позорящий природу, почитающий Бога, Августиссимо Царствующий Кароли Второй и Святой Георгий, молею егоо прекрасном украшении"*.

Король расточал доброту этому претенциозному и нелепому итальянцу. Он был назначен на место главного садовника, и для его использования было выделено помещение в доме в Сент-Джеймс-парке, который впоследствии станет известен как Карлтон-хаус. Здесь его навестила Эвелин, которая записывает, что "знаменитый итальянский художник" "поселился в саду Его Величества в Сент-Джеймсе, который он превратил в восхитительный рай". Художник также обедал с автором, и его угощали "фарфоровыми лакомствами с моих собственных деревьев, которые, я думаю, были самыми вкусными, какие когда-либо ели". За работы, выполненные в Виндзорском замке в период с 1676 по 1681 год, он получил сумму в 6845 фунтов стерлингов, 8 шиллингов. 4d. Vertue скопировал отчет "с половины листа бумаги, написанного рукой тимаэ.". В нем подробно указаны отделанные комнаты и стоимость. За комнату королевской охраны - 300 фунтов стерлингов; за приемную комнату короля - 200 фунтов стерлингов; за гостиную королевы - 250 фунтов стерлингов; за спальню королевы - 100 фунтов стерлингов; и так далее, пока не будет достигнута огромная сумма. О картинах Хив зале Святого Георгия Эвелин пишет: "Изобретательность Веррио достойна восхищения, его вооружение - полное и плавное, античное и героическое; его фигуры движутся; и если стены выдержат (в чем есть единственное сомнение из-за солей, которые со временем и в этом влажном климате разрушаются), его работы сохранят его имя на века ". У него было много подчиненных, у него были экстравагантные привычки, и он держал большой стол. Он считал себя монархом искусства, имеющим право на значительное состояние и великолепие. Он был постоянен в своих обращениях к короне за деньгами для продолжения своих работ. С обычным упорством дана он обрел свободу, которая была бы замечательной, если бы снисходительность и добродушие короля так сильно не способствовали этому. Однажды в Хэмптон-Ко-Урт, недавно получив аванс в тысячу фунтов, он обнаружил короля настолько окруженным придворными, что не мог приблизиться. Он громко и смело крикнул:

- Сир! Я прошу оказать мне честь поговорить с вашим величеством.

- Итак, Веррио, - спросил король, - какова твоя просьба?

- Деньги, сир! У меня так мало наличных, что я не в состоянии заплатить своим рабочим, а мы с вашим величеством по опыту знаем, что разносчики и художники не могут долго давать в долг.

Король рассмеялся над этой дерзкой шуткой и напомнил художнику, что тот совсем недавно получил тысячу фунтов стерлингов.

- Да, сир, - настаивал Веррио, - но эта сумма вскоре была выплачена.

- В таком случае ты потратил бы больше, чем я, на содержание своей семьи.

- Верно, сир, - ответил художник. - Но будет ли уважение величества такой же свободный стол, как у меня?

Веррио разработал большой конный портрет короля для холла колледжа Челси, но он был закончен Куком и представлен лордом Ранелагом. После восшествия на престол Якова II. он снова работал в Виндзор в доме-усыпальнице Уолси, который предполагалось использовать как римско-католическую часовню. Он написал короля и нескольких его придворных в больнице Крайстчерча в Лондоне, а также в больнице Святого Варфоломея.

Но вскоре у его друзей и покровителей, Стюартов, наступил конец. Яков бежал; Вильгельм Оранский был на троне; произошла революция, мало благоприятствовавшая религии или политическим принципам синьора Веррио. Есть похвальная стойкость в его приверженности загубленному делу: в том, что он оставил свой пост главного садовника и отказался работать на человека, которого считал узурпатором; хотя есть что-то нелепое в идее наказать короля Вильгельма, лишив его искусства Веррио. Хоуверь, он не возражал против того, чтобы работать на дворянство. Несколько лет он работал у лорда Эксетера в Берли, а затем в Чатсуорте. Он был верен своему старому отвратительному стилю. Он представил свой собственный портрет в картине "История Марса и Венеры", а в часовне в ЧатеСворта создал ужасную алтарную композицию, изображающую неверие святого Фомы. Он также рисовал в Лоутер-Холле. Только за его картины в Берли ему платили больше денег, чем Рафаэль или Микеланджело получали за все свои работы. Веррио работал на них около двенадцати лет, все это время прекрасно содержался, в его распоряжении был экипаж и зарплата в 1500 фунтов стерлингов в год. Впоследствии, по настоянию лорда Эксетера, Веррио был вынужден еще раз оказать помощь королевской семье, и он снизошел до того, чтобы украсить парадную лестницу в Хэмптон-Корте для короля Вильгельма. Уолпол предполагает, что он выполнил эту работу так плохо, как только мог, "как будто он испортил ее из принципа". Но это неправдоподобно. Картина была написана в обычной манере художника, не стала ни лучше, ни хуже — а его лучшее произведение, по совести говоря, было достаточно плохим. Конечно, можно было найти его обычные недостатки в виде безвкусного цвета, плохого рисунка и бессмысленной композиции; но, с другой стороны, они были в равной степени очевидны и во всех других его работах. Позже его начало подводить зрение, и он всю жизнь получал от королевы Анны пенсию в размере 200 фунтов стерлингов в год. К последнему была оказана королевская милость, и он был избран руководить украшениями Бленхейма. Но вмешалась смерть. Этот высокооплачиваемый художник умер в Хэмптон-Корте в 1707 году. В заявлении Доминичи о том, что старик утонул во время визита в Лангедок, есть очевидная ошибка. Уолпол, подводя итог своим достоинствам и недостаткам, довольно любопытно замечает: "Он был превосходным художником для тех предметов, над которыми работал, без особой изобретательности и с меньшим вкусом!"

Отец ЛУИ ЛАГЕРРА был по происхождению каталонцем и занимал должность смотрителя Королевского зверинца в Версале. Своему сыну, родившемуся в Париже в 1663 году, Людовику XIV. стал крестным отцом, даровав ребенку свое выдающееся христианское имя. Молодой Лагерр получил образование в иезуитском колледже с намерением стать священником, но из-за непреодолимых препятствий в его речи демоны заявили о его непригодности для такого призвания. У него начали проявляться значительные способности к искусству, и, по рекомендации отцов колледжа, в конце концов он выбрал профессию художника. Затем он поступил в Королевскую академию Франции и короткое время учился у Шарля Лебрена. В 1683 году он приехал в Англию с неким Пикардом, художником архитектуры. В это время Веррио был

на пике своего процветания. Он производил аллегорические потолки и лестницы оптом. За ним наблюдал отряд рабочих, которые, повинаясь его указаниям, наносили на поверхность ярды розовой плоти и фарлонги голубых облаков. Веррио был рад немедленно заполучить такого эффективного помощника, как Лагерр, и вскоре обнаружил, что у него полно работы. Почти к каждой работе Веррио после этой даты, вероятно, приложил руку Лагерр. Он, кажется, был дружелюбным, незлобивым, простодушным человеком, без особого самоутверждения или каких-либо собственных твердых мнений. Он был вполне доволен тем, что делал так, как велел ему Веррио, даже подражал ему и следовал за ним в его фигуративных мистериях, барахтаясь вместе с ним в трясине безвкусного рисунка, безвкусных красок и нелепых басен. У него было, по крайней мере, столько же таланта, сколько у его учителя, возможно, даже больше. Но он никогда не стремился затмить или сместить его.

"Скромный, непредвзятый человек", как называет его Вертью, он был вполне доволен тем, что был вторым в команде, каким бы невежественным и неэффективным ни был его капитан.

Джон Тайджон, его тесть, создатель компании iron balustrades, сказал о нем: "Бог сделал его художником и там оставил".

Он работал под руководством Веррио в больнице Святого Варфоломея и в Берли; он оформлял лестницы в старом Девоншир-хаусе, на Пикадилли, в Букингем-хаусе и в Петворте; помогал в росписи в Мальборо-хаусе, Сент-Джеймс-парк; оформлял салун в Бленхейме; и во многих квартирах в Берли-на-Холме "стены увешаны его цезарями".

Вильгельм Оранский предоставил художнику квартиру в Хэмптон-Корте, где, по-видимому, он написал "Подвиги Геркулеса" в кьяро-оскурои восстановил картины Андреа Мантеньи "Триумфы Юлия Цезаря".

Уполномоченные по восстановлению собора Святого Павла единогласно выбрали Лагерра для украшения купола фресками. Впоследствии от этого решения отказались в пользу Торнхилла; но, как говорит Уолпол, "это предпочтение было вырвано у Лагерра не из-за превосходных заслуг".

Сэр Джеймс Торнхилл получил плату за свои картины в куполе собора Святого Павла из расчета сорок шиллингов за квадратный ярд. У мира все еще есть возможность принять решение о достоинствах или недостатках этих произведений. Вертью считает, что сэр Джеймс был обязан Лагерру своими знаниями исторической росписи на потолках и т.д. За отделку лестницы в доме Компании Южных морей сэр Джеймс получал всего двадцать пять шиллингов за квадратный ярд. Можно утверждать, что, спекулируя акциями той же Компании, другой художник, сэр Годфри Неллер, потерял 20 000 фунтов стерлингов. Но преуспевающий сэр Годфри мог позволить себе проиграть; его состояние могло выдержать даже такое потрясение, как это; после своей смерти он оставил состояние в размере 2000 фунтов стерлингов в год. Он намеревался, чтобы Торнхилл украсил лестницу его резиденции в Уилтоне, но, узнав, что Ньютон позирует сэру Джеймсу, разозлился. "Ни один портретист не будет рисовать мой дом", - воскликнул сэр Годфри и отдал заказ Лагерру, который сделал для своего брата художника все, что мог.

Во время объединения Англии и Шотландии Лагерр получил заказ от королевы Анны разработать серию гобеленов, посвященных этому событию, с портретами ее Величества и ее

министров. Он выполнил необходимые чертежи, но, похоже, эта работа так и не была выполнена.

В 1711 году он был директором академии рисования, учрежденной в Лондоне под председательством Неллера. После отставки Неллера существовала вероятность избрания Лагерра на его место; но он снова потерпел поражение от своего соперника Торнхилла, вероятно, в той же степени из-за недостатка управления и уверенности в себе, что и по любой другой причине.

Он рисовал рисунки для гравюров и выгравировал Суд над Мидасом. Обходя зал таверны на Друри-Лейн, где собирался клуб *виртуозов*, он изобразил вакханалию и представил публике свои работы.

У него было много подражателей, ибо есть последователи как плохих, так и хороших примеров. Среди прочих, Риарио, Джонсон, Браун, а также Ланскрун, Шефферс и Пикард, которые работали с ним под руководством Веррио.

Его сын и ученик, Джон Лагерр, проявил значительные способности и выгравировал серию гравюр "Хоб в колодце", [3], которые пользовались большой популярностью, хотя были безразлично выполнены. Он любил театр, обладал музыкальным талантом и пением; рисовал декорации и сценические декорации. Он даже появлялся на сцене в качестве певца.

Лагерр, в его возрасте немощный и страдающий водянкой, посетил Друри-Лейн 20 апреля 1721 года, чтобы стать свидетелем выступления своего сына в музыкальной версии пьесы Бомонта и Флетчера "Остров Пиар" непрекращающийся; но еще до того, как поднялся занавес, бедного старика хватил апоплексический удар, и он скончался в ту же ночь. Он был похоронен на кладбище церкви Святого Мартина в Филдсе. Впоследствии сын оставил сцену и возобновил свою первую профессию. Он выгравировал табличку, изображающую Фальстафа, Пистолет и Куклу-Плакатницу, с другими театральными персонажами, намекая на ссору между игроками и патентообладателями. Он умер в очень стесненных обстоятельствах в марте 1748 года.

Время и двойной рывок "бело-голубых" объединились, чтобы разрушить большую часть потолков и лестниц синьора Веррио и месье Лагерра. Что касается их искусства, то в нем не было достаточной ценности, чтобы придать ему какую-либо длительную жизненную силу. Они запоминаются больше по репликам Поупа, чем по какому-либо другому счёту - сохраняются в них, как неприглядные диковинки в хорошем расположении духа. Прибегнуть к помощи поэта за стихами применимыми, хотя и знакомыми:—

"В янтаре приятно наблюдать формы
волос, или соломинок, или грязи, или личинок, или червей;
Известные нам вещи не являются ни богатыми, ни редкими,
Но интересно, как, черт возьми, они туда попали!"

ПРИМЕЧАНИЯ:

[3] Любимый старый балладный фарс комика Доггета.



ЖИЗНЬ СКУЛЬПТОРА В ПРОШЛОМ ВЕКЕ.

Х.орас Уолпол в своих *анекдотах о живописи*, посетовав на низкий уровень развития искусства в Британии во времена Георга Первого, продолжает рассматривать последующее правление с большим самодовольством: рассматривая его, действительно, как новую и блистательную эпоху. При Георге Втором он обнаружил, что архитектура возродилась "в античной чистоте"; скульптура была очищена от порицаний; искусство садоводства, или, как он предпочитает это называть, "искусство создания ландшафта", доведено до совершенства; гравюра значительно продвинулась; и живопись, если она изаметно продвинулась, все еще (по крайней мере, к концу правления) избавлена от безвкусицы гением сэра Джошуа Рейнольдса. Было признано, что сам король "мало склонен к утонченным удовольствиям", но его супруге, королеве Каролине, приписывали живое стремление вознаграждать заслуги и поощрять усилия изобретательных.

Эта яркая картина того периода в ее отношении к изобразительному искусству несколько резко контрастирует с тем, что мы узнаем в других местах о бедности Ришара Д. Уилсона, неоплаченных трудах Уильяма Хогарта, борьбе и страданиях Джеймса Барри и вообще о подавленном состоянии местных профессоров искусства в восемнадцатом веке. То, что художник-портретист ("физиономист", как Хогарти мел удовольствие презрительно называть его) нашел достаточное занятие, вполне вероятно; но в остальном британскому художнику волею-неволей пришлось ограничить стремления своего гения украшением потолков и лестниц и получать свой главный доход раскрашивая вывески британских торговцев: если и не очень достойное, то все же прибыльное занятие; ибо в те дни каждая лондонская лавка могла похвастаться своей особой эмблемой.

Тем не менее, несомненно, что в царствование Георга Второго мода начала подхватывать Вкус. Дилетантство вошло в моду. Предметы *добродетели* теперь, впервые, стали незаменимыми

принадлежностями домов аристократов и богачей. Страсть к "коллекционированию" овладела городом и привела к расходам столь же обильным, сколь и неразумным. Однако из огромных выплаченных сумм лишь небольшая часть досталась местному художнику. Его работы были обойдены вниманием знатоков. "Качество" вынесло свой вердикт против современного искусства и в пользу старинных мастр. Возникла раса старых торговцев картинами и антиквариатом, чтобы удовлетворить растущий спрос на такое движимое имущество.

Лондонский журнал за 1737 год в статье, приписываемой Уильяму Хогарту, яростно критикует этих спекулянтов и их попытки обесценить каждую английскую работу, чтобы повысить стоимость импортируемых ими на кораблях картин Мертвых Христов, Святого семейства и Мадонн: зачистка континентальных арт-рынков. Аукционные залы были открыты во всех частях Лондона для выставки и продажи отборных предметов любого рода и стали местом прибежища всех, кто претендует на богатство и моду. В главных иностранных городах можно было найти агентов, которые охотно выкапывали древности для передачи в Англию, будучи уверенными в немедленной продаже и огромной прибыли там. Преобладающий аппетит, казалось, возрастал от того, чем он питался. А потом, конечно, недобросовестные люди занялись изготовлением предметов старины и, поступая таким образом, наладили оживленную и удивительно прибыльную торговлю.

Забытый Бритишский художник, естественно, протестовал и писал памфлеты более или менее гневного тона, в зависимости от состояния его кошелька, его характера и степени его самооценки. Пресса того периода возвысила свой голос: орган стал менее зловещим и звучным, чем был с тех пор. Даже актеры осмелились высказаться по этому поводу сатирически. В начале 1752 года "Комедия вкуса" мистера Фута была представлена на сцене театра "Друри Лейн", Дэвид Гаррик написал и озвучил пролог. Вероятно, эта сатира парила скорее над головами зрителей. Фут признает это в своем предисловии к опубликованной пьесе: "Я всегда опасался, что тема следующего произведения слишком абстрактна и необычна для понимания смешанного коллектива. Юнона, Люцина, Юпитер Тонанс, Фидий, Пракситель и другие джентльмены и леди древности были, осмелюсь предположить, совершенно неизвестны моим очень хорошим друзьям по галерее; и, по правде говоря, я не думаю, что у них было много знакомых в других искусствах дома." Соответственно, "Вкус" в своем первом представлении повторялся всего около четырех вечеров и, хотя и возродился один или два раза впоследствии, никогда не считался эталоном. И все же, как говорит об этом мистер Джон Форстер, пьеса Фута - настоящая сатира, а также превосходная комедия.

Сюжета практически нет. Фут не стремился к непрерывному повествованию; обычно он мог завоевать расположение аудитории остроумием своих диалогов и быстрой чередой живых эпизодов. В первом акте леди Пентуизл сидит за своим портретом в широко юмористической сцене. Пафф - наглый торговец поддельными древностями и предметами добродетели; Кармайн, художник, вынужденный из-за бедности помогать ему в его гнусных делах; Браш - еще один сообщник. Во втором акте представлен сэл с аукциона. Кармине появляется в роли аукциониста Канто; Пафф фигурирует в роли барона де Гронингена, который путешествует, чтобы приобрести картины для курфюрста Баварии. Лорд Простофиля, Пузырь, Транжира и Новичок - модные меценаты и коллекционеры произведений искусства. Картины, выставленные на продажу, проходят проверку. Одна из них вызывает особое восхищение, но в конечном итоге выясняется, что это "современное исполнение, живой мастер и англичанин". "О, тогда, - говорит лорд Дюп, меняя тон, - я бы не уделял этому особого внимания!" Затем выдвигаются предметы старины. "Первый лот, - объявляет аукционист, - состоит из кисти без предплечья, без первого

сустава указательного пальца, предположительно принадлежащей дельфийскому Аполлону. Второй, длиной в полфута, сцелыми пальцами, принадлежит "Юноне Люцины". Третий - кадуцей "Меркурия Инферналиса". Четвертая - половина ноги Младенца Геркулеса. Весь бесспорный антиквариат и мемфисский мрамор". Один критик возражает против припухлости на ступне Юноны как дефекта пропорций; но аукционист сообщает ему, что припухлость предназначена для обозначения *мозоли*, и в этой связи дефект объявляется абсолютным мастерским ходом. Вскоре аукционист продолжает: "Выставьте голову из Геркуланума.... Итак, джентльмены, вот драгоценность.... Само увечье этого произведения стоит всех самых совершенных выступлений современных артистов. Итак, джентльмены, вот пробный камень для вашего вкуса!" Его спрашивают, предназначена ли голова для изображения мужчины или женщины. "Знатoki расходятся во мнениях", - отвечает он. "Некоторые считают, что это Юпитер Тонанс Фидия, а другие - Венера Пафосская Праксителя; но я не думаю, что это достаточно свирепо для первого и недостаточно красиво для последнего.... Поэтому я вынужден присоединиться к синьору Хулио де Пампедильо, который в трактате, посвященном королю Обеих Сицилий, называет его "Египетским Сераписом" и предполагает, что он был сфабрикован примерно за тысячу сто три года до моисеева повествования о сотворении мира". Случайный прохожий интересуется, что стало с носом бюста? "Нос? Какое мне дело до носа?" - восклицает восторженный любитель. - Ах, сэр, если бы у него был нос, я бы и шести пенсов за него не дал! Как, черт возьми, мы могли бы отличить работы древних, если бы они были совершенны? Почему, я не думаю, но, за исключением носа, РУБИЛЬЯК мог бы стричь ничуть не хуже.... Мужчина, должно быть, чертовски мало смыслит в скульптуре, если ему не нравятся бюсты из-за отсутствия носа!"

Следует признать, что это сатира довольнорезкого характера. Читатель найдет в этом еще много интересного, если только сам обратится к комедии. Наша ближайшая цель - встретиться со скульптором, имени которого мистер Фут нашел место в своей пьесе.

Страсть к коллекционированию древностей была сравнима только со страстью к их "реставрации", когда они были собраны. Расчленять туловище *здесь* и голову *там*, а затем производить что-то вроде принудительного брака фрагментов; пристраивать новые ступни к старым ногам; прилаживать потерянные кисти к чужим рукам; вправлять сломанные конечности, находить заплатки и фрагментарные увечья и дефекты - все это составляло удовольствие и триумф любителей. Для выполнения этих подвигов широко использовались услуги иностранных рабочих; ибо, по любопытному рассуждению, иностранный скульптор, какими бы ограниченными ни были его способности, считался гораздо более компетентным в реставрации древностей, чем английский художник любой репутации. Несомненно, именно из-за этого спроса на иностранную рабочую силу и щедрости, с которой ее усилия признавались и вознаграждались, Луи Франсис Рубильяк нашел свой путь в эту страну.

В своем рассказе о скульпторе Уолпол необычайно краток; он предоставляет очень скудную информацию; однако, когда он собирал свои анекдоты, слава Рубильяка была на пике; о нем помнили со всех сторон, и факты из его ранней жизни можно было собрать, как можно было бы предположить, без особого труда. Судя по всему, он родился в Лионе примерно в конце семнадцатого века; был учеником Бальтазара Дрезденского, скульптора курфюрста Саксонии, и приехал в Англию в 1720 году. О том, что у него не было репутации на родине, свидетельствует тот факт, что никаких упоминаний о нем нет в "*Жизнеописаниях самых выдающихся скульпторов Франции*" Д'Арженвиля, изданном в 1787 году. О его происхождении ничего не известно. Он, по-видимому, получил хорошее образование; было установлено, что он хорошо

знаком с литературой своей родной страны; в особенности он был знаком с произведениями лучших французских поэтов сам создавал оригинальные стихи респектабельного качества. Тем не менее, несмотря на долгое пребывание в Англии, он так и не овладел английским языком настолько, чтобы свободно им пользоваться; и во всех дошедших до нас анекдотах о нем он представлен как владеющий ломаным диалектом, распространенным среди иностранцев.

В течение нескольких лет после его прибытия в Англию его профессия, по-видимому, была немногим лучше, чем у скульптора-подмастерья, работавшего у различных мастеров по обработке древностей. Мистер Джон Томас Сми в своей книге *"Жизнь Ноллекенса"* сообщает нам, что, когда мистеру Рубильяку нужно было починить антиквариат, он "смешивал Глостерский сыр со штукатуркой, добавляя гушу портера и яичный желток: эта смесь при высыхании образует очень твердый цемент". Уолпол утверждает, что у художника не было никаких дел, пока сэр Эдвард Уолпол (второй сын сэра Роберта: Гораций был третьим) не порекомендовал ему выполнить половину бюстов в Тринити-колледже в Дублине; но дата этого создания неизвестна. акт о покровительстве не прилагается. История, приписываемая сэру Джошуа Рейнольдсу и изложенная Норткотом в книге *"Его жизнь"*, повествует о том, что Рубильяк сначала заручился покровительством сэра Эдварда Уолпола, подобрав и восстановив бумажник, который он уронил в Воксхолле, с банковыми купюрами и другими ценными бумагами. Художник отказался получать какое-либо вознаграждение за эту услугу, хотя в конце концов его убедили принять ежегодный подарок в виде жирного оленя в знак благодарности и уважения; более того, он стал объектом постоянного покровительства сэра Эдварда. Гораций Уолпол ничего не говорит об этой истории; но братья, как было хорошо известно, друзьями не были, встречались редко, если вообще встречались, и, вероятно, не были близко осведомлены о действиях друг друга. В письме, написанном в 1745 году своему другу Джорджу Монтегю, Гораций Уолпол дает забавное описание покровителя Рубильяка и, между прочим, раскрывает не очень братские отношения, существовавшие между ним и рыцарем: "Вы предлагаете нанести визит в Энглфилд-Грин" [где жил сэр Эдвард], "и спрашиваете меня, считаю ли я это правильным? Чрезвычайно. Я слышал, что это очень красивое место. Вы любите прогулки — возьмите красивый шезлонг, я полагаю, и, смею поклясться, очень удобный; по всей вероятности, вы проведете прекрасный вечер; и вдобавок ко всему джентльмен, на которого вы хотели бы пойти посмотреть, очень приятный и добродушный ... чрезвычайно хорошо играет на бас-виоле, и с ним обычно бывают другие люди.... Он в совершенстве владеет всеми спорами, которые были модно распространены по поводу Генделя, и может дать вам очень точный отчет о всех современных художниках-соперниках.... Короче говоря, я не могу придумать ни одной причины против того, чтобы ты поехал туда, кроме одной: *ты знаешь его младшего брата??* Если вам так не повезло, я не могу льстить вам настолько, чтобы посоветовать навестить его, потому что ни к чему на свете барон Энглфилд не испытывает такого отвращения, как к своему брату!

Вероятно, за несколько лет до этого Рубильяк получил работу у мистера Джонатана Тайерса, который в 1732 году стал владельцем Воксхолл-Гарденс. "Нью-Спринг Гарденс в Фокс-Холле" в прошлом столетии был курортом мистера Сэмюэля Пеписа, который официально одобрил это место. "Ехать туда очень приятно и дешево, - пишет он в 1667 году, - потому что человек может потратить все, что захочет, или ничего, как одно целое. Но слушать соловья и птиц, и здесь скрипки, и там арфу, и здесь еврейскую трубу, и здесь смех, и там прогуливающих красивых людей - это очень увлекательно ". Однако со времен Пеписа сады приобрели дурную славу; они действительно были закрыты в течение многих сезонов. Мистер Тайерс взял заведение в свои

руки, стремясь восстановить его славу и моду. Он создал оркестр с органом, привлёк лучших певцов и музыкантов того времени, построил альковы для труппы, приобрёл картины господ Дж. Хейману и Хогарту за дальнейшее украшение садов. Затем он обсудил со своим другом, мистером Чир, возможность добавления скульптурных произведений. Мистер Чир в основном занимался раскрашенными свинцовыми фигурами, затем много занимался "искусством создания пейзажа". Это был "человек на углу Гайд-парка", о котором упоминает лорд Оглби в комедии[4], когда он говорит: "Действительно, большие улучшения, мистер Стерлинг! Замечательные улучшения! "Времена года" из свинца, "Летающий Меркурий" и чаша с Нептуном посередине - это образец изысканного вкуса. У вас столько же богатых фигур, сколько у человека на углу Гайд-парка!" Мистер Чир посоветовал мистеру Тайерсу установить статую Генделя. возникли некоторые трудности с расходами. Но мистер Чир представил умного художника, француза, который соглашался работать на очень умеренных условиях. Это был, конечно же, Луи Франсис Рубильяк, который соответствующим образом изготовил свою статую Генделя, к большому восхищению *завсегда*тев Воксхолла. В 1744 году он стоял на южной стороне садов, под огороженной высокой аркой, увенчанной фигурой, играющей на виолончели в сопровождении двух мальчиков; затем он был защищён от непогоды занавеской, которая была задернута при появлении посетителей. Планы мистера Тайерса увенчались успехом. мода с энтузиазмом относилась к Воксхоллу. Члены королевской семьи покровительствовали; знать защищала и продвигала его; а широкая публика переполняла красивые увеселительные заведения мистера Тайерса. Дамы прогуливались в своих обручах, саквояжах и шляпках, какими они появлялись в своих гостиных; присутствовали кавалеры того времени при шпагах и в напудренных париках-мешочках, держа треуголки подмышками. Прочтите отчет Уолпола (в письме Джорджу Монтегю) о его визите в 1750 году. Он сопровождал леди Кэролайн Питершем и маленькую мисс Эш — или "Поллард Эш", как ему заблагорассудится ее охарактеризовать. Дамы только что нанесли последний слой румян, "и выглядели настолько привлекательно, насколько мог сделать их кримсон". Они плывут на барже, сопровождаемые валторнами, и маленькая мисс Эш поёт. Проплывав некоторое время вверх по реке, они наконец высаживаются в Воксхолле и там забирают лорда Грэнби, "прибывшего очень пьяным по прихоти Дженни", — таверне в Челси, часто посещаемой его светлостью и другими светскими джентльменами. Собравшись в столовой, леди Кэролайн, "выглядящая восхитительно веселой и привлекательной", рубит семерых цыплят на фарфоровом блюде (лорд Орфорд, брат Горация, помогает) и тушит их на лампе с тремя кусочками масла и графином воды, помешивая, грея и смеясь: компания каждую минуту ожидает, что блюдо облетит их уши. Затем появляется Бетти, знаменитая торговка фруктами с Сент-Джеймс-стрит, с корзинками клубники и вишни, прислуживает гостям, а потом сама садится ужинать за приставной столик. Компания мало-помалу становится немного шумной в своем веселье и привлекает внимание других посетителей; вскоре вокруг ложи леди Каролины начинается настоящая суета, пока Гарри Вэйн не наполняет бокал и не произносит тост за присутствующих, а затем обращается с ними с еще большей свободой. "Было три часа, когда мы добрались домой", - заключает Уолпол. Таково было модное веселье в Воксхолле под руководством мистера Тайерса, когда посреди него стояла статуя Генделя Рубильяка.

Воксхолл исчез примерно десять или дюжину лет назад. Его последние дни были унылыми, запущенными и пользовались достаточно дурной репутацией. Статуя исчезла задолго до этого. "Оно было доставлено в дом мистера Барретта в Стоквелле, - записывает мистер Дж.Т. Смит в 1829 году, - а оттуда в вестибюль резиденции его сына, преподобного Джонатана Тайерса

Барретта, д.д., проживающего на Дьюк-стрит, 14, Вестминстер". Мистер Генри Филлипс в своих *музыкальных и личных воспоминаниях* (1864) сожалеет, что, когда "Гендель Рубильяка" был пущен с молотка и продан мистером Сквиббом 16 марта 1832 года за две тысячи долларов. сто пять гиней, Общество Священной гармонии не купило ее, поскольку она была куплена мистером Брауном с Юниверсити-стрит. "Ноллекенс раньше оценивал статую в тысячу гиней. Гипсовая модель перешла в собственность Хадсона, наставника Рейнольдса, у которого была коллекция моделей в его доме в Твикенхеме. После смерти Ф. Хадсона и продажи его коллекции модель была куплена за пять фунтов отцом мистера Дж.Т. Смита, ученика Рубильяка, а затем перешла во владение Ноллекенса. Когда вещи Ноллекенса были проданы, гипсовый Гендель перешел по наследству от мистера Кристик Гамлету, знаменитому серебрянику. Его дальнейшая история не прослежена.

Статую Генделя, первую оригинальную работу, которую можно с какой-либо уверенностью приписать Рубильяку, можно рассматривать как прекрасный образец манеры художника. Он принадлежал к школе Бернини. Он следовал примеру скульпторов, которые бесконечно предпочитают *беспокойство* покою в искусстве. Ему очень понравилось *демонстрировать силу* в камне. Ему нравилось обращаться с мрамором так, словно это был самый пластичный из материалов: крутить его так и эдак, мять и трепать, как будто это был простой муслин. Вырезать парик при сильном ветре было бы задачей, особенно приятной для художников этого класса; они сделали бы все возможное, чтобы изобразить каждый отдельный волосок, стоящий дыбом. Они обожали мелочи: узел из лент на плече, вышивка пояса для шпаги, швы швов, кружева галстука - все это было достижениями, достойными восхищения. И все же, при всем этом реализме в деталях, их работы нереальны и искусственны по общему эффекту; как достаточно показать, взглянув на любую статую Рубильяка.

Возможно, это связано с любовью художника к позированию. Похоже, он считал умение принимать позы своеобразным атрибутом гениальности. Его фигуры всегда находятся в скованной и чрезмерно заученной позе: извиваются в муках рождения великой идеи: наполнены божественным *воодушевлением*, вплоть до лопающихся петлиц и щелкающих подтяжек. Его Гендель находится в состоянии крайнего смятения: его одежда в полном беспорядке, волосы развеваются на ветру. Намерение состояло в том, чтобы изобразить композитора в акте восторженной медитации над музыкой; но, как замечает Аллан Каннингем, он гораздо больше похож на человека, встревоженного привидением. Но тогда это преувеличение манеры поведения было во многом присущей художнику манерой поведения в реальной жизни. Француз всегда обладает своего рода врожденной актерской способностью: он всегда, возможно, бессознательно, играет какую-то роль. Таким образом, Рубильяк сам постоянно действовал и менял отношение, во многом в манере своих статуй. Он, по-видимому, считал целесообразным для лучшего предотвращения ошибок в этом вопросе, чтобы гений всегда таким образом рекламировал себя; существовала опасность, что в него не поверят, если он перестанет корчить гримасы и принимать вызывающие позы. Возможно, со своей собственной точки зрения и в свое время художник был прав. Тогда было необходимо что-то сделать, чтобы привлечь внимание публики, равнодушной к теме художественного таланта, если только, как пел Питер Пиндар, художник "не был мертв сто лет". Возможно, единственным способом для человека в те дни заслужить признание как гения было притворяться эксцентричным и нетрадиционным: следить за тем, чтобы все его действия были настолько непохожи на действия других людей, насколько это возможно. Вслед за этим мир возразил:

гении не такие, как мы; этот человек не такой, как мы; следовательно, он должен быть гением.
QED

Следовательно, мы находим Рубильяка — художавого француза с оливковой кожей, с резко очерченными архаичными бровями, подвижными чертами лица и маленькими пронзительными темными глазами - постоянно подверженным приступам абстракции, приступам вдохновения. За обедом он роняет нож и вилку, откидывается на спинку стула, принимает экстатическое выражение лица: у него припадок; он должен отказаться от еды и немедленно поспешить запереться в своей студии и записать великолепную идею, которая так некстати посетила его. Его товарищи делают ему скидку: гениальные люди часто бывают такими. В другое время он поглощен моими размышлениями о его искусстве: обращаюсь к нему, а он не отвечает, не слышит. Работая над своей статуей Генделя, он решает, что великий музыкант, должно быть, обладал чрезвычайно симметричным слухом, и повсюду ищет модель. Он внимательно изучает уши всех своих знакомых. Внезапно он набрасывается на мисс Рич, дочь управляющего "Ковент-Гарден". "Мисс Рич, — кричит он, - я хочу, чтобы вы услышали моего Генделя!" В Вестминстерском аббатстве он позволяет "обнаружить" себя - если использовать подходящий теологический термин — погруженным в созерцание коленопреклоненной фигуры в северо-западном углу памятника сэру Фрэнсису Виру. Его слуга, трижды передавший послание, не получив ни слова в ответ, внезапно обнаруживает, что его хватают за руку, и его господин сурово шепчет мне на ухо, указывая на статую: "Тише! тише! он сейчас заговорит! В другой раз он приглашает друга занять свободную кровать в его доме, дарит ему свою свечу и желает спокойной ночи. Вскоре слышен громкий плач подруги, в сильном волнении и тревоге; кровать уже занята: на ней разложено мертвое тело негритянки. "Прошу прощения, - говорит художник, - я совсем забыл, что бедная Мэри была здесь. Бедная Мэри! она умерла вчера от оспы. Она была моей горничной пять, шесть лет. Пойдем, я найду тебе постель где-нибудь в другом месте." Все это было всего лишь актерской игрой в соответствии с представлением мистера Рубильяка об абстрактности и эксцентричности гения.

Безмятежный, степенный Флакسمан, обожавший антиквариат, считавший, что скульптура должна быть ничем иным, как спокойной и классической, вряд ли сочувствовал Рубильяку, или понимал его близкое следование Бернини, или вообще проявлял интерес к его творчеству. "Его мысли тщеславны, его сочинения - эпиграммы", - говорит Флакسمан. Изатем он поражен тем, что Рубильяк, который в зрелом пятидесятилетнем возрасте в сопровождении художника Хадсона, также вступившего в период жизни, несколько благоприятный для учебы, посетил Италию, осмелился вернуться равнодушным и непросвещенным увиденным. "Он отсутствовал дома три месяца, то уезжал, то возвращался, - рассказывает Флаксмен с негодующим видом. - Пробыл три дня в Риме и смеялся над величественными остатками античной скульптуры!" Положительно, смеялся! Флаксману, который, безусловно, был фанатиком в отношении античных красот, если Рубильяк был в этом отношении чем-то вроде насмешника, это казалось откровенным богохульством. И все же вряд ли можно было ожидать, что Рубильяк, находящийся на пике успешной карьеры, признает, что вся его система искусства была основана на ошибке — смиренно согласится возобновить свою профессию и немедленно падет ниц у ног древней скульптуры. Его восхищение Бернини — которого Флаксман, конечно же, искренне ненавидел, было достаточно искренним. Витиеватая манера итальянца перекликалась с его собственными французскими, жестикулирующими, подвижными представлениями об искусстве. Если избыток самодовольства мешал ему воздавать должное реликвиям прошлого - и, возможно, его ранние труды в качестве "реставратора" еще больше закрывали ему глаза на их ценность, — он был

осторожен, отдавая должное достоинствам художника, которого он выбрал в качестве своего прототипа. Хэзлитт упоминает, ссылаясь на авторитет Норткота, что, когда Рубильяк, вернувшись из Рима, отправился посмотреть на свои собственные работы в Вестминстерском аббатстве, он воскликнул в своей обычной восторженной манере: "Клянусь Богом! они выглядят как трубки по сравнению с Бернини!" И он не без искреннего восхищения относился к творчеству других художников, более близких к его времени. Всякий раз, посещая город, он старался обходить стороной ворота больницы Бетлэhem в Мурфилдсе, над которыми возвышались фигуры Бредящего и меланхоличного безумия Кая Габриэля Сиббера: "наглые, безмозглые братья" Колли Сиббера, как называл их Поуп, невежественные, возможно, из-за того, что они настолько пропитались лондонским дымом, что казались высеченными из камня. Рубильяк высоко ценил эти статуи. Хотя идея, очевидно, была заимствована у Микеланджело, они все же были строго реалистичны в лечении и, как считалось, были созданы по образцу гигантского носильщика Оливера Кромвеля, который когда-то был пациентом больницы. Когда Вифлеем перенесли на поля Святого Георгия, поверхность этих фигур была отреставрирована скульптором Бэконом. Сейчас они хранятся в музее Южного Кенсингтона.

В самом деле, то, что Флаксман задумал как упрек, может показаться современным ушам гораздо более похожим на одобрение. "Он с усердием копировал вульгарную натуру, и некоторые из его фигур кажутся живыми". Рубильяк постоянно обращался к окружающим его живым формам; Флаксман предпочитал вместо этого обращаться к антиквариату. Мы слышим о Рубильяке Фоллондессе для моделирования объятия Темзы Водников и ножки стула-грузчика: в каждом случае конкретное занятие склонение к большому развитию мышц конечностей, чтобы быть литой. И это стремление к самостоятельному изучению было действительно похвально художнику. Он стремился прийти к правоте древних, что на пути его собственное: чтобы проверить, отдельным расчетам, в отдельных ссылках на природу, и, если было нужно, бесстрашно, чтобы отойти от того, что они были зарегистрированы как результат их расследование, считает это делом дополнений. Более законным обвинением против него было то, что он был небрежен в выборе форм для подражания; недооценивал утонченность идеи; в целом придерживался несколько скупого взгляда на природу или искажал ее слишком большим количеством учителя танцев. Несомненно, он больше любил *пышность*, чем ширину; и его драпировки часто получаются скучными из-за множества их складок и его попытки передать *текстуру* мрамора. Это можно заметить по его статуе сэра Исаака Ньютона в Кембридже, где кажется, что на шелковую мантию фигуры было затрачено много труда — изображены все мелкие складки и плетения легкого материала, а поверхность тщательно отполирована, что еще больше усиливает сходство.

Эта статуя, однако, была высоко оценена Чантри,^[5] и ей в своей *Прелюдии* Вордсворт посвятил хвалебные строки.

Нет необходимости просматривать список работ Рубильяка. Но его статуя Шекспира заслуживает мимолетного внимания. Это, конечно, не удовлетворяет учеников барда, которые с удовольствием отдадут должное его философии в равной степени, как и его поэзии. В этой работе нет ничего от мудреца: она полностью принадлежит *сцене*. Он изобилует установившейся экстатической сверхэлегантной манерой Рубильяка; с сильным оттенком театральности, возможно, добавленным Гарриком, для храма которого в Хэмптоне была изготовлена статуя; который помогал, как он воображал, трудам скульптора, восклицая "Узрите лебедя Эйвона!" и который, надо сказать, всегда придерживался очень "поверхностного"

взгляда на поэта. Цена, заплаченная за работу, составила всего триста гиней. Рубильяк должен был поставлять за эти деньги самый лучший мрамор, какой только мог. К сожалению, блок оказался сильно испещренным пятнами и прожилками; голова была особенно изуродована синими пятнами. "Что?! - воскликнул Гаррик. - Шекспир был помечен шелковицей?" Потребовалось отделить голову от плеч и заменить ее другой, из другого мрамора. Статуя была завершена в 1758 году. Согласно условиям завещания Гаррика, после смерти его вдовы она стала собственностью нации и сейчас стоит в вестибюле Британского музея. После того, как пуристы и придирчивые высказались в худшем смысле об этой статуе, все же будет обнаружено, что она — благодаря духу исполнения, остроумию и "дерзости", если не прибегать к вульгаризму, — очаровывает очень большой класс не критичных экспертов.

Как сказал лорд Честерфилд о Рубильяке: "Он был единственным скульптором своего времени; все остальные художники были простыми резчиками по камню". При оценке его достоинств очень желательно иметь в виду, что он стоял особняком; своих соперников, Рисбраха и Шимейкерова, он полностью превзошел; и, помимо последователей Бернини, он был столь же явно художником оригинального и творческого склада. Однако что в нем трудно простить и что действительно сильно подмочило его репутацию, так это тот факт, что длинный список аллегорических чудовищ был в некотором роде результатом его примера. Ч.вооруженная некоторыми из его работ и именно тогда одержимая особыми воспоминаниями, которые, по ее мнению, заслуживали монументального прославления, нация безрассудно бросилась к своим камнерезам. Ужасные работы, которые пятнают и покрывают волдырями стены наших соборов и церквей, были их последствиями. Веррио и Лагерр уже давно установили моду уродовать потолки и лестницы своими непонятными композициями. Рубильяк вырезал подобные параболические скульптуры из мрамора и установил их в Вестминстерском аббатстве и еще где-нибудь. В них языческие божества вытесняют христианские эмблемы; язычество рассматривается в одном ряду с истинной религией. В проходе готического аббатства Иоанн, герцог Аргайлский и Гринвичский, воин и оратор, истекает кровью у подножия пирамиды, на которой История, рыдая, пишет о его деяниях, в то время как Минерва (или Британия) скорбит сбоку, а Красноречие наверху, воздев к небу белые руки, оплакивает понесенную ею потерю. Здесь мы находим Геркулеса размещения бюста сэра Питера Уоррена на пьедестал, пока навигация подготавливает, чтобы короновать его лавровым венком; британский флаг, образуя фон и рогом изобилия опорожнять его содержимое рядом с якорем и пушка. В памятнике маршалу Уэйду Время пытается разрушить колонну, украшенную военными трофеями, которую ревностно защищает слава. Знаменитый мемориал Найтингейла изображает мужа, защищающего умирающую жену от нападения Смерти: ухмыляющийся скелет, нацеливающий копье, когда он выходит из открывающейся железной двери гробницы. Замечательное исполнение этих работ не может заставить критика замолчать относительно полной непригодности и безумия их концепции.

Но преемники Рубильяка намного превзошли его в абсурдности. Для многих людей прецедент всегда является отправной точкой — примером, которому следует подражать с яростным преувеличением. После смерти нашего скульптора начался поток идиотизма. Тогда мы оказываемся среди камнерезов, которые ни перед чем не брезгают; тогда нас угощают облаками, похожими на кексы, и волнами, похожими на блины. Апофеоз становится нелепым; аллегория становится совершенно безумной. размышляя о некоторых достижениях после Рубильяка, мы жаждем землетрясения. Николас Рид, наименее компетентный из его учеников, после смерти скульптора занял его мастерскую, объявил себя преемником мистера Рубильяка

и, как ни странно, был в значительной степени задействован: ему было доверено создание памятников адмиралу Тирреллу и герцогине Нортумберлендской в Вестминстерском аббатстве. При жизни своего учителя ученик хвастался великими подвигами, которые он совершит, когда отслужит свой срок. Рубилиак презрительно воскликнул на своем ломаном английском: "Когда вы сделаете памятник, весь мир увидит, что из этого получится!" Его слова были подтверждены памятником адмиралу Тирреллу от Рида : возможно, это самое отвратительное произведение из всех существующих в мире; что говорит о многом. Как часто замечал по этому поводу Нолленс: "Адмирал Рида, отправляющийся на небеса, выглядит для всего мира так, как будто он висит на виселице с веревкой на шее".

Как первой работой Рубильяка была статуя Генделя для Воксхолла, штат Джорджия, так и последней его работой была статуя того же великого композитора для Вестминстерского аббатства. Он умер 11 января 1762 года и был похоронен на кладбище церкви Святого Мартина, "под окном Колокольни Баньо". На его похоронах присутствовали ведущие члены Обществ художников, которые затем собрались в Академии в Петровском дворе на Сент-Мартинс-лейн: следует отметить, что комната, которую они занимали, была первой мастерской Рубильяка. Художниками, присутствовавшими на похоронах, были: Мистер (впоследствии сэр Джошуа) Рейнольдс, Мозер, Хогарт, Тайлер, Сэндби, Хейман, Уилтон, Бартолоцци, Чиприани, Пейн, Чемберс (впоследствии сэр Уильям), Серрес, Равенет, Гриньон—старший, Мейер и Хадсон; и трое учеников покойного мастера, Джон Эдкинс, Николас Рид и Натаниэль Смит.

Рубильяк умер бедным; действительно, по уши в долгах. И все же, похоже, он удачно женился. В старой газете под датой январь 1752 года записано: "Женился мистер Рубильяк, скульптор с Сент-Мартин-лейн, на мисс Кроссли из Дептфорда, стоимостью 10 000 фунтов стерлингов". Однако никаких подробностей о его семейной жизни до нас не дошло. Вполне вероятно, что его жена умерла раньше него. Деньги были потрачены в любом случае. Возможно, у нее никогда не было столько денег, сколько ей приписывал мир. Продажа его имущества после оплаты расходов на похороны оставила его кредиторам всего около одного фунта и шести пенсов в фунте стерлингов. Несмотря на постоянную работу, цены, которые он получал, были небольшими; и, будучи исключительно добросовестным художником, он никогда не жалел времени или труда на выполняемые им заказы. Утверждается, что он не был экстравагантен в своих привычках; не растрачивал свои средства на содержание претенциозного заведения. Напротив, его образ жизни был очень скромным: его вкусы были достаточно простыми. Общество еще не было готово допустить представителей этих профессий в ее *салоны*; ее столь дорогие ласки были берегаемы для изобретательных представителей следующего поколения. Рубильяк был доволен тем, что вел ту легкую, приятную жизнь в таверне, которую предпочитали литераторы и художники восемнадцатого века и с которой Джонсон и Босуэлл сделали нас так близко знакомыми. Бутылка кларета и игра в вист скрашивали его досуг; а их было немного: его постоянно можно было застать в его студии поздно ночью, усердно работающим еще долго после того, как его помощники уходили на покой: жизнерадостный, порядочный человек с добрым сердцем, которого очень и справедливо уважали его друзья и современники.

Он был близким знакомым Голдсмита, который в своих китайских письмах доброжелательно отзывается о нем как о "маленьком скульпторе". Он любил музыку, и Голдсмит играл ему на флейте. Как пишет сэр Джон Хокинс, скульптор однажды обманул поэта, притворившись, что записывает ноты на бумаге, пока Голдсмит воспроизводил их. После этого Голдсмит

просмотрел статью с кажущимся большим вниманием, сказал, что это было совершенно правильно, и что если бы он не видел, как он это делал, то никогда бы не поверил, что его друг способен писать музыку вслед за ним. Рубильяк набрасывал ноты наугад. Ни один из них не разбирался в музыке, и Голдсмит играл исключительно на слух.

Его близкий друг и коллега-скульптор, также художник—r—a, Адриан Шарпантье, выполнил характерный портрет Рубильяка. Он изображен за работой над миниатюрной моделью своего Шекспира. Он прикасается к глазу фигуры своим инструментом для моделирования, и задача, представляющая некоторую деликатность и сложность, усиливает анимацию оператора. Его голова, там, где она не покрыта причудливым свободным головным убором, которым пользовались поэты и художники того периода, лысая: возможно, выбритая для удобства ношения парика, по обычаю того времени. Его платье в беспорядке, грудь обнажена, браслеты на запястьях болтаются. Если бы Рубильяк вырезал свою собственную статую из камня, она, вероятно, по своей обработке была бы очень похожа на картину Шарпантье.

Портрет Рубильяка, написанный им самим, был продан только за три с половиной пенса при распродаже его имущества. Цены, действительно, на этой распродаже, похоже, были отчаянно низкими. С молотка не было пущено никаких древностей или предметов *добродетели*, и мистер Канто не был аукционистом! Копия работы Рейнольдса "Чандос изображает Шекспира" вместе с семью другими картинами была продана всего за десять шиллингов, причем покупателем был отец Джона Флаксмана. Рейнольдс написал эту картину в подарок своему другу мистеру Рубильяку. Впоследствии он перешел в собственность мистера ЭдмоН.д. Малоуна.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[4] "Тайный брак".

[5] Шантри высоко ценил работы Рубильяка; он восхищался его бюстами; и считал статую Ньютона в Кембридже лучшим образцом портретной скульптуры. Простота фигуры в сочетании с очевидным интеллектом и задумчивостью в выражении лица казалась ему вполне удовлетворительной; и хотя ему крайне не нравилась имитация какого-либо определенного материала в драпировке, он примирился с университетским костюмом философа. Благодаря идеальному расположению, имитация настолько полная, что человек, который показывает статую в Кембридже, всегда сообщает посетителю, что она должна быть только черной, чтобы выдать ее за обман. Он был склонен терпеть все, что демонстрировало изобретательность, не нарушая возможности, но он никогда не мог вынести таких посторонних и неинтересных предметов, как выстрел, бочонок с порохом и изогнутая гильза артиллерийского орудия в памятнике лорду Шеннону в Уолтон-Черч, который, несмотря на то, что в двух фигурах есть много достойного похвалы, изобилует предметами, а фон из серого мрамора, представляющий палатку, совершенно не нужен и унижает чистоту скульптуры. Тем не менее Рубильяк был богат мыслью и разумом, поскольку в своем памятнике в Вестминстерском аббатстве, где он изобразил Смерть в виде скелета, он чувствовал, что тонкие и тощие кости были бы столь же оскорбительны, сколь и непрактичны; поэтому разумно изобразил большую часть эмблемы в виде савана или драпировки, добавив тем самым к своей аллегории и помогая своему искусству. Каким бы враждебным ни был этот стиль по отношению к простоте скульптуры, способности художника в замысле и исполнении заслуживают высокой оценки. Бидл Вустерского собора сообщил другу Чантри, что, когда скульптор бывал в этом городе, он всегда

ходил посмотреть на памятник епископу Херду работы Рубильяка и подолгу внимательно наблюдал за работой, поскольку считал удивительной власть художника над материалом, хотя ему и не нравилось полировать мрамор". - *Воспоминания Чантри*, Джордж Джонс, Р.А.

Слепок, сделанный Рубильяком с лица Ньютона, находится в Хантерианском музее в Глазго.



ТНРАСЦВЕТ КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ.

Тизвестные художники Континента почти неизменно организуют школы искусств, превращая свои студии в миниатюрные академии, окружая себя учениками, которые сидят у их ног, слушают их учения, помогают им, рисуя для них менее важные части их работ, перенимают их технологии и следуют их стилю рисования и колористики. Здесь есть что сказать в пользу системы. Молодому студенту полезно постоянно находиться в контакте с настоящим мастером искусства; иметь возможность работать под его руководством и, с другой стороны, наблюдать за его работой и быть свидетелем рождения, роста и завершения его лучших картин. Основная цель этого плана состоит в том, что он может развивать просто способность к подражанию, а не стимулировать подлинную оригинальность; что он склоняет ученика слишком скрупулезно следовать проторенной дорожке, вместо того чтобы прокладывать для себя свежий путь. Он может воспроизводить достоинства искусства своего образца, но он, безусловно, будет копировать и его пороки. И тогда возникает сложный вопрос: когда он должен утвердить свою независимость? На каком этапе своей карьеры он должен перестать полагаться на своего учителя и преследовать свои цели без посторонней помощи в одиночку? Возможно, он так туго привязал к себе свои путеводные нити, что свобода мыслей и действий стала для него почти невозможной, и он, так сказать, лишился возможности свободно пользоваться своими конечностями. Совершенно верно, что художник должен быть учеником всю свою жизнь; но тогда он должен изучать искусство в целом, а не какого-то одного профессора искусства в

частности, иначе он будет просто учеником великого мастера до конца главы, но никогда не станет самым великим мастером.

Возражения против системы обучения, которая может иметь тенденцию увековечивать манерность, ограничивать оригинальность и сковывать гениальность, в последние годы привели к значительному противодействию художественным академиям в целом, когда они предполагают нечто большее, чем простое школьное обучение ученика, и оказание ему помощи в начале его профессиональной жизни. Хейдон любил заявлять, "что академии по всей Европе были сигналами бедствия, брошенными, чтобы остановить упадок искусства", но что они потерпели вопиющую неудачу и скорее ускорили результат, которому намеревались помешать. Фюзели утверждал, что "все школы художников, государственные или частные, поддерживаемые меценатством или индивидуальным вкладом, были и остаются симптомами бедственного положения искусства, памятниками общественного пренебрежения и упадка вкуса". Однако он продолжал защищать такие школы, как убежище студента, театр его упражнений, хранилища материалов, архивы искусства, принципы которых их сотрудники были обязаны соблюдать и за сохранение которых они были ответственны перед потомками и т.д. Доктор Вааген придерживался мнения, что академическая система искусственно возвысила престиж этих школ. посредственность; что она заглушает природный талант и приносит в свободу искусства нездоровую степень авторитета и вмешательства. Гораций Верне придерживался схожих взглядов, рекомендуя упразднить Французскую академию в Риме. М. Сэй (французский Адам Смит) утверждал, что все академии на самом деле враждебны изобразительному искусству; а отчет комитета Английского Дома омонс (1836) пошел далеко в том же направлении, рискнув предсказать вероятность того, что "принцип свободной конкуренции в искусстве, как и в торговле, в конечном итоге восторжествует над всеми искусственными институтами", и что "правительства могут в какой-то будущей периодограничиться присуждением призов или комиссионных различным, но Создавать равноправные общества художников и отказывать кому-либо в опасном даре превосходства".

В Англии школа отдельного великого художника континентального плана, по-видимому, не имела аналогов. Любимые художники-портретисты время от времени нанимали штат подчиненных для раскрашивания драпировок и заполнения фонов своих работ, но люди, нанятые таким образом, были скорее механиками, чем художниками. Норткот был учеником Рейнольдса, а Харлоу обучался у Лоуренса; но ни в том, ни в другом случае не было особых попыток сохранить школу манер, как это понимали за пределами Англии. Работы Норткота и Харлоу содержат следов учения их наставников немногим больше, чем произведения их современников, и они, безусловно, не завещали своим преемникам никаких отчетливых традиций стиля. В Англии основание Национальной академии или учреждения, в какой-либо мере проявляющего характеристики Национальной академии, произошло задолго до появления иностранных академий. И нельзя сказать, что Английская королевская академия в ее нынешнем виде занимает положение, аналогичное положению иностранных академий. Как было выражено в Отчете Парламентского комитета 1836 года: "Это не государственное национальное учреждение, подобное Французской академии, поскольку оно живет выставкой напоказ и берет деньги у дверей, тем не менее, оно обладает многими привилегиями государственного органа, не неся на себя прямого бремени общественной ответственности". Или, как кратко объяснил мистер Уэстмакотт, сам академик, перед комиссарами, назначенными в 1863 году для выяснения положения Королевской академии: "Когда мы не хотим, чтобы нам мешали, мы частные, когда мы сами публичны"; и затем он продолжает

говорить: "Академия - определенно частное учреждение, и, признавая ее несовершенство, она приносит огромное общественное благо совершенно бесплатно", т.е. Бесплатно. Мистер Уэстмакотт бессознательно признал себя виновным в обвинении Хейдона в том, что "академики на самом деле представляли собой частное общество, которое они всегда выдвигают, когда вы хотите их проверить, и они всегда провозглашают себя публичным обществом, когда хотят извлечь выгоду из любого общественного голосования".

В течение долгих лет в Англии господствовало мнение, что искусство не является делом государства, не представляет никакого интереса ни для правящей власти страны, ни даже для широкой публики; и, конечно, тем лицам, для которых Академия искусств была каким-либо образом вопросом необходимости или важности, было предоставлено самим основывать такое учреждение. Конечно, поощрение, оказанное художнику в первой половине восемнадцатого века, было достаточно незначительным. На него смотрели во многом как на астролога или алхимика; его действия, как утверждал мир, были достаточно глупыми и бесполезными, но все же безвредными; он никому особенно не мешал, и поэтому никому не стоило приставать к нему или смещать его. Нечто касается покровительства, или оценки, или награждения его, обращения к нему королевского лица или приветствия его народными аплодисментами, то это были совсем другие дела. Королю, двору и людям было о чем подумать. Он простотрадал, и ему никак не помогали. Он должен преуспевать, насколько это в его силах, обучаясь, совершенствуясь, помогая себе. Что касается помощи со стороны государства, то об этом не могло быть и речи.

Поэтому для блага своих братьев-художников и для себя самого, сэр Годфри Неллер, живший в более счастливые времена в том, что касалось искусства, — поскольку Стюарты питали некоторую любовь к поэзии и живописи, в отличие от ганноверских монархов, — в 1711 году учредил частную Академию рисования в Лондоне. Из этой Академии Вертью, собиравший материалы для "Анекдотов о живописи", которые Уолпол переварил и опубликовал, был одним из первых членов, проучившись там несколько лет; и, вероятно, именно об этом учреждении написал Хогарт в 1760 году, описывая его как основанное некоторыми джентльменами-художниками первого ранга, которые, подражая Французской академии, ввели в свою деятельность определенные формы и торжественность, которые не понравились нескольким членам и привели к разделению и зависти в общем корпусе. В конце концов, президент и его последователи, обнаружив, что на них изображены карикатуры и им противостоят, выгнали своих оппонентов и закрыли Академию.

Сэр Джеймс Торнхилл, возглавлявший самую важную из партий, на которые был разделен институт, и назначивший Георга I историческим художником, затем представил тогдашнему правительству план основания Королевской академии, которая должна была поощрять и обучать молодых художников Англии. Он предложил возвести подходящее здание с квартирами для профессоров-резидентов в верхнем конце Кингз-Мьюз на Чаринг-Кросс. Стоимость осуществления этого плана оценивалась чуть более чем в три тысячи фунтов стерлингов; но, хотя лорд-казначей Галифакс выразил свою поддержку, правительство отвергло это предложение и отказалось изыскивать необходимые средства.

Сэр Джеймс, не совсем обескураженный своим неудачным выступлением, решил сделать все, что в его силах, под свою ответственность и без помощи Казначейства. Поэтому он открыл Академию рисования в своем доме на Джеймс-стрит, Ковент-Гарден, в ист-сайте, где, как

описывает ситуацию писатель 1804 года, "подсобные помещения и мастерская для рисования примыкали к дому Лэнгфорда (тогда Кока)". Аукционный зал на площади" и раздал билеты всем желающим. Следует опасаться, что щедростью сэра Джеймса несколько злоупотребили. Несомненно, что в его Академии возникли разногласия, как и в Академии Неллера; что некто Вандребанк возглавил оппозиционную партию и в конце концов ушел со своими приверженцами, чтобы основать конкурирующую школу. По словам Хогарта, "он превратил старый молитвенный дом в Академию и ввел женскую фигуру, чтобы сделать его более привлекательным для подписчиков". Но это заведение просуществовало недолго, подписки не поступали, а оборудование и мебель школы были конфискованы за долги. После смерти сэра Джеймса в 1734 году его академия также была закрыта.

Но теперь школа стала просто необходима художникам того времени. Через некоторое время они забыли о своих разногласиях снова объединились. Хогарту перешла мебель его тестя сэра Джеймса Торнхилла, которую он был готов одолжить ассоциации художников, основывающей новую школу; соответственно, была оформлена подписка, и в доме мистера Хайда, художника из Грейхаунд-Корт, Арундел-стрит, Стрэнд, была нанята комната, "достаточно большая, чтобы вместить тридцать или сорок человек, рисующих обнаженную фигуру". Хогарт, приписывая неудачу предыдущих академий присвоению высшей власти со стороны членов, чьи подписки были наибольшими, предложил, чтобы все члены в равной степени вносили вклад в содержание учреждения и обладали равными правами голоса по всем вопросам, касающимся его дел. В течение многих лет эта академия, которая в 1738 году переехала в более удобное помещение^[6] в Петровском дворе, переулок Святого Мартина, существовала самым удовлетворительным образом. Этой школе Хогарта, как мы можем справедливо считать, большинство английских художников периода правления Георга II и ранней части правления Георга III были во многом обязаны своим художественным образованием. Возможно, успех школы был во многом обусловлен осмотрительностью и хорошим руководством художника, который был назначен ее главным преподавателем: Джорджем Майклом Мозером, чеканщиком золота и серебра, эмальером и моделистом, швейцарцем по происхождению. Кое-чем он также был обязан своему неприхотливому, но в то же время практичному и утилитарному характеру. Художников связывало взаимное удобство; их школа, не присуждавшая ученых степеней, не стремившаяся ни к каким отличиям, была одинаково выгодна всем. Это было строго частное учреждение, никоим образом не привлекавшее к себе внимания общественности и не просившее помощи из государственного бюджета.

В 1734 году в Англии было основано Общество дилетантов, состоявшее из дворян и джентльменов, побывавших за границей и проявлявших вкус к изящным искусствам. В 1749 году это общество оказалось достаточно богатым и влиятельным, чтобы задуматься о создании академии искусств, и даже предприняло шаги, чтобы получить участок на южной стороне Кавендиш-сквер и приобрести Портлендский камень для возведения там здания, приспособленного для этой цели, по плану Храма в Поле. Затем общество вступило в переписку со Школой художников на Сент-Мартинс-лейн, прося о сотрудничестве и помощи в реализации проекта. Художники, однако, согласно отчету сэра Роберта Стрейнджа об этой сделке, сдерживались: они возражали против помощи в создании академии искусств, которая не должна была находиться под абсолютной властью художников. Вслед за этим Общество дилетантов отказалось изыскивать средства для основания института, на который после завершения строительства они не должны были иметь никакого влияния, в управлении которым они должны были быть абсолютно лишены права голоса; и, соответственно, переговоры были

внезапно прекращены. (Здесь мы можем отметить, что, как ни странно, Королевская комиссия 1863 года предложила в некоторой степени вернуться к этому несостоявшемуся проекту и рекомендовала ввести непрофессионала в руководящий орган нынешней Королевской академии.)

Предложение Общества дилетантов, хотя и отвергнутое, по прошествии нескольких лет, по-видимому, все же побудило художников спереулка Т. Мартина расширить границы своего заведения. В 1753 году они вообразили, что пришло время, когда при поддержке всего сообщества художников Англии можно было бы предпринять попытку основать национальную академию. Всемиизвестным художникам был адресован циркуляр Фрэнсиса Милнера Ньютона, секретаря школы на Сент-Мартинс-лейн, в котором он привлекал их внимание к плану создания общественной академии живописи, скульптуры и архитектуры, возведения подходящего здания, получения дополнительных инструкций, назначения профессоров, разработки правил обучения студентов и т.д. Циркуляр завершался просьбой присутствовать на собрании, которое должно было состояться в "Голове турка" на Джерард-стрит, Сохо, когда будут избраны тринадцать художников, триректора, один чеканщик, два гравера и два архитектора, всего двадцать один, для целей академии. Но эта схема не встретила большой поддержки и была заброшена. Его создатели, потерпевшие поражение и осмеянные — герои нескольких карикатур того периода — были вынуждены снова вернуться к своим собратьям-художникам, вероятно, без особых преимуществ для гармонии общего коллектива.

И все же плану создания академии, хотя он и встретил весьма незначительную поддержку, не было позволено умереть совсем; каким-то образом идея пустила корни и даже в какой-то мере разрослась, однако не подавая особых признаков жизнеспособности. Но время от времени она выпускала памфлеты, находила неожиданных сторонников то тут, то там, влача жалкое, уродливое существование. В 1755 году комитет художников возобновил эту идею, но на этот раз они, похоже, вызвали симпатии широкой публики, предложив создать академию по мере создания благотворительных учреждений с помощью народной благотворительности и подать заявку на получение от короны хартии о корпорации, условия которой были официально составлены и даже опубликованы. В проспекте содержалось красноречивое упоминание о денежной помощи, которая некоторое время назад была оказана Обществом дилетантов; после чего общество возобновило свое обещание поддержки и возобновило переговоры с комитетом художников. Но снова возникли трудности. Сэр Роберт Стрейндж, присутствовавший на собраниях партий, обнаружил со стороны дилетантского сообщества "ту щедрость и благожелательность, которые свойственны истинному величию"; но со стороны большинства художников он с сожалением констатировал, что "мотивы, по-видимому, ограничены их собственными взглядами и стремлением управлять страной". Снова переговоры были прерваны, проект развалился на куски, и теперь надежда на создание национальной академии в Англии казалась наихудшей — безнадежной - сведенной к нулю.

В 1757 году Хогарт, после отставки своего шурина, мистера Торнхилла, на шестидесятом году жизни был назначен королевским художником. Следует отметить, что Хогарт Х. всегда выступал против попытки основать академию. Он поддержал план художественной школы, считая такое учреждение полезным для художника. Но он, похоже, думал, что в академии будет только множиться портрет нарисовать ЧН, которых было довольно достаточности, не создают спрос на произведения искусства-значение, или улучшить вкус покровителей в этом отношении. В 1758 году идея Хогарта о художественной школе получила неожиданную поддержку на

открытии Галереи слепков и статуй герцога Ричмондского в Уайтхолле. Приглашение студентам было предоставлено посредством публичной рекламы. Какое-то время Чиприани давал указания в галерее, и записано, что в результате британские художники проявили более чистый вкус к изображению человека, чем они демонстрировали ранее.

И вот теперь помощь пришла к плану создания академии из самого неожиданного источника, самым случайным образом. В правление Георга II, хотя для искусства и художников было сделано мало, большой интерес проявлялся к делам общественной благотворительности. С этого периода начинается расцвет очень многих национальных больниц и благотворительных учреждений различного рода. Среди прочего, Лондонская больница для подкидышей, которая была основана в 1739 году и получила особое благоволение и поддержку со стороны законодательной власти и общественности. Сочувствию к объектам этой благотворительности, проявленному художниками, приписывается первое признание их нацией как сообщества, заслуживающего уважения и помощи; и, в конечном счете, расцвет и прогресс Академии искусств в Англии.

В 1740 году, когда Гендель выступил с инициативой пополнить фонды благотворительного фонда исполнением своих ораторий, Хогарт подарил управляющему учреждением свой знаменитый портрет капитана Корама и разработал эмблему для украшения главного входа в больницу, находившегося тогда в Хаттон-Гарден. В 1745 году, когда было завершено строительство западного крыла нынешнего здания на Гилфорд-стрит, другие художники последовали примеру Хогарта и представили больнице образцы своего искусства или пообещали подарить их. В 1746 году благодарный суд благотворительного фонда избрал своих художников-благотворителей — среди них Хеймана, Хадсона, Аллана Рамзи, Ламберта (художника-сценографа), Уилсона, Мозера, Пайна, Хогарта и Райсбрака (скульптора) — губернаторам с разрешением обедать в больнице за свой счет 5 ноября каждого года в ознаменование высадки короля Вильгельма III и "рассмотреть, какие дополнительные украшения можно было бы добавить к зданию без затрат для благотворительности". На протяжении многих девяти лет артисты воспользовались этой возможностью — встретились, поужинали, выпили кларет и пунш и от души обсудили профессиональные дела.

Найденыш стал настоящей благотворительной организацией в глазах парламента и народа. Ему помогали пожертвования от короны и гранты от правительства; в то время как добровольные взносы общественности щедро поступали в его казну. С 1756 по 1760 год в приют было принято около 15 000 детей. Тогда возобладала открытая, не требующая требований система, все еще существующая в настоящее время. У ворот висела корзина, в которую можно было положить ребенка, от имени которого следовало обратиться за помощью к учреждению; затем звонили в колокольчик, оповещая об этом, и она была немедленно получена и подготовлена. Больница для офицеров учреждения, а подкидыш стал курортом и местом встреч представителей всех сословий. Публика, казалось, никогда не уставала присматривать за своими *протеже* и навещать их, а пожертвования художников, украшавших стены больницы, вызывали всеобщее восхищение и говорили о них, и вскоре они сами по себе стали несомненным источником притяжения. Нация начала ценить тот факт, что у нее есть несколько действительно превосходных английских художников, и художники сделали открытие, что существует большая общественность, заинтересованная в них и в их деятельности, и готовая оказать благосклонность и поддержку выставке произведений искусства.

В ноябре 1759 г. состоялось совещание у турка голова, Джерард-стрит, Сохо, который, кажется, был своего рода домом для художников, а также Фи литераторы,^[7] , когда было принято решение, что раз в год, на место должны быть назначены в комитет, избранный в год, для переноски дизайн в исполнение, должна быть проведена ОIbition выступлений художников, скульпторов, архитекторов, граверов, чеканщиков, уплотнение-резцы, и призерами, доходы должны быть израсходованы на благотворительность—в поддержку тех художников, чьи возраст и немощи, или других законных препятствий, предотвратитьМ быть больше кандидатов на славу;' плата за вход на один шиллинг каждого человека. Был выбран комитет из шестнадцати человек, состоящий из шести художников, двух скульпторов, двух архитекторов, двух граверов, одного резчика печатей, одного чеканщика, одного медальера, и секретаря, на должность которого был назначен мистер Фрэнсис Уильям Ньютон, для изложения мнений совещания.

Затем было подано заявление в Общество искусств, основанное пятью годами ранее мистером Шипли из Нортгемптона (братепископа Сент-Асафа), с просьбой разрешить использовать его помещения, находившиеся тогда на Стрэнде, напротив Бофорт Билдинг, для целей предполагаемой выставки. Общество дало свое согласие, решив, что период проведения выставки должен быть с 21 апреля по 8 мая, и лишь возразило против предложения о том, что за вход следует брать деньги у дверей. Это возражение было устранено путем бесплатного приема публики и взимания шести пенсов за каталог представленных произведений искусства. Шестьдесят девятьхудожников прислали работы на выставку. Количество экспонируемых работ составило 130. Залы Общества были переполнены до отказа; выставка имела большой успех. Была проведена распродажа 6582 каталогов; вырученные средства позволили комитету покрыть все расходы, приобрести консоли стоимостью 100 фунтов стерлингов и сохранить небольшой остаток на руках. Учет количества посетителей выставки не велся; покупка каталогов не была обязательной, поэтому количество проданных экземпляров вряд ли дает представление о количестве посетителей. Многие, несомненно, вообще обошлись без каталогов, а многие позаимствовали у своих друзей. Но результаты выставки удовлетворили ее самых горячих доброжелателей.

У общего удовлетворения был только один недостаток. Общество искусств посчитало себя вправезапретить среди других работ рисунки некоторых своих студентов, чье усердие и заслуги дали им право на золотые медали и другие награды. Необразованная публика, введенная в заблуждение разговорами о призах, упорно считала эти юношеские эссе работами, которые, по мнению знатоков, были самыми достойными на всей выставке, и соответственно оказывала им знаки необычайного внимания и восхищения. Зрелым профессорам искусства пришлось пережить унижение, обнаружив, что их лучшие произведения обойдены вниманием неискушенной публики, а высочайших похвал удостоиваются простые новички. Газеты того времени — газеты никогда не были особо сведущи в вопросах искусства — впали в то же заблуждение и в своих заметках о выставке уделили внимание только этим самым переоцененным лауреатам.

Но в целом у художников были все основания быть довольными. Они провели первую выставку произведений искусства в Англии, и выставка имела большой успех. Они открыли для себя новый источник прибыли , демонстрируя свои произведения. Они добились признания себя и своей профессии широкой общественностью. Корона могла относиться к ним небрежно, государство могло быть безразлично к делам искусства, аристократические покровители могли

быть сбиты с толку *фатальной* любовью к старым мастерам, модным пристрастием к древностям; но здесь "миллион" был на стороне своих соотечественников-художников; голос нации заявил о себе в пользу национального искусства. Действительно, казалось, что это, наконец, стало надеждой, если не чем-то большим, для английского художника, и на горизонте появилась долгожданная английская академия.

Несомненный успех выставки на Стрэнде, однако, сопровождался определенными недостатками. Несчастье, вероятно, тесно объединило бы художников; процветание, по-видимому, разделило их, породив между ними зависть и разногласия. Доходы от выставки вскоре стали источником обременения для экспонентов. Их первоначальным намерением было направить полученную прибыль на помощь попавшим в беду художникам. Но теперь среди определенной партии проявилось сильное чувство в пользу того, чтобы направить эти деньги на развитие искусства. В конце концов было решено отложить рассмотрение вопроса до тех пор, пока сумма средств не достигнет 500 фунтов стерлингов, и после этого вопрос должен быть решен голосованием большинства артистов.

Должны были появиться дальнейшие свидетельства дезорганизации и отсутствия определенного "я". В то время как многие художники желали продолжить отношения с Обществом искусств, другие считали условия, навязываемые этим Обществом, досадными и смущающими. В частности, они возражали против включения в их экспозицию работ студентов Общества. Далее они заявили, что выставка была "переполнена и нарушена из-за вторжения лиц, чье положение и образование не позволяли им судить о скульптурах и живописи, и которые были праздными и шумными из-за возможности посетить выставку"; и в качестве исправления ситуации предложили, чтобы в будущем цена каталога составляла один шиллинг и чтобы ни один человек не допускался без него, но чтобы приобретенный каталог служил билетом для посещения в течение сезона. Общество искусств, однако, категорически отказалось согласиться с этими изменениями. Спор разгорелся, приобрел жаркий характер. Наконец, большая и выдающаяся группа художников, включавшая в свои ряды комитет шестнадцати, организовавший первую выставку, решила разорвать свои связи с Обществом искусств и заявить о своей независимости. Соответственно, они наняли комнату аукциониста в Спринг-Гарденс для показа своих работ в мае 1761 года. Более робкий партай все еще цеплялся за дружеское общество на Стрэнде, и там состоялась вторая выставка. Таким образом, с весны 1761 года в Лондоне состоялись две выставки произведений искусства.

Участники выставки в Спринг-Гарденс называли себя "Обществом художников Великобритании"; делами нового общества руководил старый комитет шестнадцати. Дизайны, представленные Уэйлом и Хогартом в их каталоге, продемонстрировали их намерение направить свои доходы на оказание помощи пострадавшим. Из каталога, которого эти украшения сделали привлекательным, было продано 13 000 экземпляров. Плата за вход не взималась, но покупка каталога была сделана обязательной. Каталог, однако, был входным билетом на сезон. Выручка от выставки 1761 года составила 650 фунтов стерлингов.

На другой выставке в Стрэнде, в которой приняли участие шестьдесят пять художников, преобладала старая система. Посетители были вольны приобретать каталог или нет, по своему выбору; но неразборчивому допуску всех классов был поставлен предел, потребовав от посетителей предъявить билеты, которые были безвозмездно розданы экспонентами и которые можно было легко достать. После покрытия всех расходов выставка принесла более 150 фунтов

стерлингов, и эта сумма была выделена на благотворительные цели — больнице Мидлсекса - 50 фунтов стерлингов, Британской стационарной больнице - 50 фунтов стерлингов, Приюту для сирот женского пола - 50 фунтов стерлингов, а небольшой остаток, оставшийся после этих пожертвований, был распределен среди попавших в беду художников. В следующем году на выставке в Стрэндередакторы предприняли первые практические шаги по созданию общества предусмотрительности в интересах британских художников, сформировавшись в организованный орган с конституцией и правилами для надлежащего управления и приняв название "Свободное обществохудожников, объединенное для оказания помощи бедствующим и пришедшим в упадок Братьям, их вдовам и детям". Общество должно было поддерживаться за счет продажи каталогов ежегодной выставки или взимания платы за допуск на такую выставку, как должен был определять комитет руководства, который избирался каждый год; такой комитет также имел право отклонять присланные работы, которые они могли счесть недостойными выставки, и вешать или распоряжаться принятыми работами "без уважения к лицам". Каждый художник, которыйпредставлял работы для выставки в течение пяти лет подряд, перерыв по причине болезни или отсутствия в стране не является дисквалификацией, должен был быть постоянным членом общества. общество и имеет право пользоваться его благами и привилегиями. В 1763 году учреждение обрело юридическую форму и было "внесено в реестр Суда Королевской скамьи Его Величества", список подписали пятьдесят членов.

Между тем конкурирующая ассоциация не бездействовала. Он увеличил численность своего комитета с шестнадцати до двадцати-четырёх человек; этот комитет осуществлял абсолютную власть над делами общества. Вакансии в его рядах были заполнены оставшимися членами комитета, независимо от общества, в то время как оно предписывало своим членам, чтобы его операциихранились в глубокой тайне от общего состава общества. Похоже, этот комитет уже проникся любовью к правлению. Его члены начали рассматривать себя в свете пожизненных академиков — как бессменных губернаторов, а не офицеров общества, сменяемых по своему усмотрению: ошибочный взгляд на их положение, который впоследствии привел к большим неприятностям. Произошли и другие изменения — за вход на выставку 1762 года взималась плата в размере одного шиллинга, каталог предоставлялся бесплатно, и в приложении к каталогу появилось обращение, написанное от имени общества доктором Джонсоном, объясняющее объекты выставки, причину взимания платы за вход на нее и изменение, которое было определено в отношении распределения доходов общества. "Цель этой выставки, - говорилось в обращении, - не обогащать художников, а продвигать искусство; выдающимся не льстят предпочтения, а малоизвестных не оскорбляют презрением. Тот, кто надеется заслужить благосклонность публики, приглашается сюда продемонстрировать свои заслуги. "Когда условия приема были низкими, как было заявлено, комнаты "были переполнены таким количеством людей, что доступ туда был опасен и отпугивал тех, чье одобрение было наиболее желанным". Затем был изложен любопытный план использованияождаемой прибыли. Работы, присланные на выставку, должны были быть рассмотрены управляющим комитетом, а цена на каждую работу тайно устанавливалась и регистрировалась секретарем. По окончании выставки работы не должны былипродаваться с аукциона; если они продавались дороже цены, установленной комитетом, художники должны были получать увеличенную сумму, но если они продавались дешевле, то недостача должна была быть восполнена художниками из прибыли от выставки. По tбольшей части картины, выставленные на последующую продажу с аукциона, не соответствовали ценам, установленным на них комитетом, и художникам пришлось выплатить

свыше 120 фунтов стерлингов из выставочных фондов. В целом, план сработал не очень хорошо. Попытка обществавстать между покупателем и продавцом не удовлетворила ни одну из сторон. После этого единственного эксперимента от этой схемы отказались.

Однако у общества было мало оснований жаловаться на отсутствие общественной поддержки. В 1762 году выставка принесла более 520 фунтов стерлингов, а в 1763 - 560 фунтов стерлингов. В 1764 году поступления выросли до 760 фунтов стерлингов. Но внутреннее хозяйство учреждения находилось в менее удовлетворительном состоянии. Многие члены выражали недовольство произволом, осуществляемым комитетом — постоянным органом, не всегда набираемым из реальных источников, поскольку многие из самых выдающихся художников отказывались принимать должности или пренебрегали своими обязанностями членов комитета, так что в конечном итоге, казалось, существовала опасность того, что все управление обществом попадет в руки наименее компетентных, хотя и наиболее активных, его членов. И общество сильно нуждалось в четком правовом статусе. В конце концов, это была всего лишь частная корпорация, весьма несовершенно организованная; она богатели без регулярного закрепления за ней своей собственности. Зачисление было сочтено недостаточным для решения этой задачи, и на общем собрании членов было предложено обратиться к короне с просьбой инкорпорировать общество в соответствии с уставом. Комитет, довольный существующим положением вещей и тем, что они пользовались исключительной властью, выступил против этих проектов. Однако общий орган оказался для них слишком сильным; 26 января 1765 года была подана петиция о принятии хартии, которая была удовлетворена. По сути, оно соответствовало условиям хартии, которая была предложена художниками десять лет назад, когда была предпринята попытка основать академию "на всеобщей благотворительности". Оно не ограничивало число членов общества, или "стипендиатов", как их отныне стали называть; члены комитета были назначены "Директорами". Оно давало обществу герб, герб, конституцию, право владеть землей (годовой стоимостью не более 1000 фунтов стерлингов), подавать в суд и быть привлеченным к ответственности и т.д.; И оно уполномочивало общество, каждый День Святого Луки - избирать Директоров на следующий год. В других отношениях хартия была несколько неопределенной; но предполагалось, что при наличии полномочий принимать подзаконные акты все спорные моменты могут быть окончательно рассмотрены и скорректированы. "Товарищи" были настроены на примирение. Согласно уставу, они избрали покойный комитет первым "Директором". Казалось, все обещало быть хорошим. Двести одиннадцать художников подписали список членов общества, пообещав в меру своих сил соблюдать уставы и распоряжения, а также продвигать честь и интересы "Общества объединенных художников Великобритании".

Но между стипендиатами и Директорами, похоже, все-таки было лишь пустое перемирие. У них были разные планы и цели. У ребят было достаточно практических взглядов. Единственной академией искусств по-прежнему оставалась весьма неадекватная частная школа на Сент-Мартинс-лейн - отдельное учебное заведение, обычное пристанище художников, независимо от того, являются они членами общества или нет. Стипендиаты хотели за счет средств своего общества основать общественную академию высокого класса, которая должна была представлять реальную ценность для профессии. Директора, среди которых архитекторы Чемберс и Пейн проявили необычайную активность, предложили, с другой стороны, "направить средства на отделку какого-нибудь здания, приспособленного к задачам учреждения". Стипендиаты заявили, что в этом проекте общество в целом не заинтересовано; и на общем

собрании в марте 1767 года они вынесли резолюцию, "что это должно быть передано директорам для рассмотрения надлежащей формы учреждения общественной академии и представления ее собранию в сентябре следующего года". Затем со стороны директоров была предпринята попытка выполнить условия этой резолюции и все же зарезервировать средства общества для будущего осуществления их собственного любимого плана.

Далтон, художник с очень незначительной известностью, занимавший должность королевского библиотекаря, был казначеем Объединенного общества и ведущим членом его руководства. Некоторое время назад он пытался открыть склад печатной продукции в Пэлл-Мэлл, но спекуляция явно провалилась; соответственно, спекулянт остался с очень дорогим помещением на руках. Теперь он понял, что его склад может быть легкопреобразован в очень респектабельную академию искусств, и ему удалось заручиться поддержкой короля в этом плане. Вскоре, на другом общем собрании стипендиатам сообщили, что король намерен взять изобразительное искусство под свою особую защиту, и учредить государственную академию под королевским патронажем. При этих хороших новостях сопротивление прекратилось. Резолюция, принятая на мартовском собрании общества, была немедленно отменена. Царило всеобщее удовлетворение; среди Стипендиатов царила великая радость по поводу блестящих перспектив, открывающихся перед искусством и художниками. Надпись "Королевская академия" была заменена на "Печатный склад" над дверью дома мистера Далтона на Пэлл-Мэлл. Подписчиков школы на Сент-Мартинс-лейн, по представлению мистера МосЭра, что отныне они будут иметь свободный доступ в Королевскую академию, что их школа, таким образом, будет упразднена и что, следовательно, их мебель им больше не будет нужна, убедили передать ему свои анатомические фигуры, автобусы, статуэтки, лампы и другие предметы и приспособления, которые были немедленно перевезены на Пэлл-Мэлл. Но за всей этой надеждой и удовлетворением последовало горькое разочарование. Вскоре выяснилось, что на поддержку королевского учреждения не было денег. Король ничего не дал. Режиссеры не соглашались на какие-либо расходы из фондов общества. Королевская академия должна была обеспечивать себя самостоятельно. Артисты, по правде говоря, ничего не выиграли — оказались в несколько худшем положении, чем раньше. От них требовали платить ежегодный взнос в размере одной гинеи академии, в которой их комфорту уделялось меньше внимания, чем в старой школе на Сент-Мартинс-лейн. На данный момент был разрешен тревожный элемент непрофессионального членства. Любому человеку, не намеревающемуся учиться, разрешалось поступать в академию за ежегодную плату в размере гинеи. Недовольство художников было крайним и выражалось яростно.

Общественный интерес к обществу, однако, тем временем несколько не уменьшился. Выставка 1767 года принесла более тысячи ста фунтов стерлингов. Но разногласия Директоров и стипендиатов приобрели печальную известность, привлекли всеобщее внимание и вызвали комментарии и порицания в газетах. Стипендиаты немедленно решили внести изменения в состав директората, чей гнет и бесхозяйственность были, по их мнению, столь пагубны для интересов всего общества. Было предложено принять дополнительный закон, предусматривающий обязательный выход на пенсию восьми из двадцати четырех директоров каждый год, и чтобы уходящие в отставку директора заменялись другими членами общества. Но это небезрассудное предложение встретило яростное сопротивление Директоров, которые утверждали, что по условиям устава исключительные полномочия по разработке новых законов

полностью принадлежат им. В конце концов между спорящими сторонами было решено, что этот вопрос должен решаться со ссылкой на мнение Генерального прокурора. Директора после долгих проволочек составили и представили свое дело. Генеральный прокурор (г-н Уильям де Грей, впоследствии лорд Уолсингем) в ответ на заданные ему вопросы придерживался мнения, что в соответствии с уставом директора должны издавать законы, а общий орган - одобрять или отклонять их, и, следовательно, Директора не обязаны принимать во внимание решение общего собрания, чтобы превратить его в подзаконный акт. Но было предложено, чтобы директорам обдумали, насколько разумно было бы принять такое решение, "поскольку то же самое большинство, которое приняло решение, могло бы объединиться при избрании директоров, придерживающихся того же мнения, что и они сами, особенно в случае решений, которые кажутся разумными и надлежащими"; генеральный прокурор также придерживается мнения, что предложенный электронный закон никоим образом не противоречит условиям устава общества. Исходя из этого мнения, Ребята и действовали. Они представили Директорам постановление о введении в действие подзаконного акта, согласно которому не более шестнадцати из существующих Директоров могут быть переизбраны на следующий год. Директора были упрямы: они заявили, что предлагаемый закон станет посягательством на свободу выборов, опасным нововведением и неблагодарной расплатой за все усилия, которые они приложили от имени общества. На последовавшем за этим общем собрании, состоявшемся в день Святого Луки 18 октября 1768 года, борьба прекратилась: стипендиаты, ставшие менее умеренными из-за оппозиции, избрали шестнадцать человек из своего числа на места шестнадцати старых директоров, которые были заменены и низложены. Мистер Джошуа Кирби был назначен президентом в кабинете мистера Хеймана, который унаследовал этот пост после смерти мистера Ламберта в 1765 году; мистер Ньютон и мистер Далтон были отстранены от должностей секретаря и казначея. 10 ноября восемь оставшихся старых директоров заявили, что они не могут сотрудничать со своими новыми коллегами, полагая, что те склонны к мерам, противоречащим уставу и ведущим к разрушению общества; и соответственно они передали свои заявления об отставке в руки мистера Кирби, нового президента. Однако они хотели, чтобы их поняли как не возражающих против всех новых Директоров. Напротив, они заявляли, что питают высочайшее уважение к самому мистеру Кирби и "некоторым другим", которые были избраны на свои должности без участия в каких-либо интригах и которые, будучи людьми чести и способностями в своей профессии, были в высшей степени подходящими людьми для заполнения занимаемых ими должностей. Таким образом, конфликт был доведен до конца. Ребята избавили свое общество от постоянного неправильного правления, от которого оно так долго страдало. Ценой этой эмансипации была, в первую очередь, потеря всех двадцати четырех директоров. Однако предстояли дальнейшие и более важные результаты.

Между тем, следует вкратце рассказать о деятельности более мелкого учреждения — Свободного общества художников. Приверженность Обществу искусств, хотя и принесла с собой ограничение на взимание платы за вход на ежегодные выставки и сделала продажу каталогов almost своим единственным источником дохода, все же поддерживалась Свободным обществом в течение четырех лет. Но в 1765 году Свободное общество больше не пользовалось помещениями Общества искусств. Затем в большом помещении, арендованном для этой цели, на Мейден-лейн, Ковент-Гарден, была открыта независимая выставка, являющаяся частью склада обойщика мистера Моринга; выставка следующего года также проходила в том же месте. В 1767 и 1768 годах Общество выставилось в двух больших залах в нижней части Хэй-рынка Пэлл-Мэлл. Общество время от времени публиковало отчеты о своих успехах. В одном из

них ясно излагается рост Общества, его полезность и цели. Каждому члену церкви, страдавшему болезнью и обратившемуся за помощью, была оказана помощь в размере от трех, пяти, десяти, пятнадцати, двадцати до ста гиней. Общество располагало средствами, пригодными для благотворительных целей, в размере 1200 фунтов стерлингов. Общество надеялось, что при сохранении общественного благоволения через несколько лет сможет не только обеспечить своих нуждающихся, но и "основать академию и выплачивать премии для поощрения каждой отрасли светского искусства". До 1768 года список Общества подписали сто членов.

Таким образом, история двух обществ была сведена к 1768 году. С этого времени года подъем третье общество—в Королевской академии искусств: учреждения, которое уже давно себя соперников, которые действительно питался и набирался сил от их распада и смерти, как в самом начале он задолжал за существование в успех своих предыдущих усилий, и который, несмотря на постоянную оппозицию и мучительные нападения, процветает по-прежнему, как будто бы овладели этой долголетия, который, как признак опасности. "Академия, - сказал Хайдон, - возникла в результате самой низкой интриги". Несомненно, в связи с ее происхождением существовала интрига, но не обязательно "самого низкого" характера. Следует сделать некоторую поправку на "бедную человеческую натуру". Борьба, разделившая Объединенное общество, была очень острой — ее отличали сильные чувства гнева и желчный дух. Вряд ли стоило предполагать, что потерпевшая поражение сторона, шестнадцать изгнанных директоров и еще восемь человек, ушедших в отставку в знак сочувствия к изгнанию своих коллег, будут терпеливо переносить свое поражение: свой позор, как они его считали. Они отказались рассматривать себя в качестве членов колеблющегося комитета, хотя таково было их явно юридическое положение, сменяемое по воле общества. В течение восьми лет они держали бразды правления в своих руках; предположение, что они должны были принадлежать им пожизненно, имело некоторое оправдание, и они утверждали, что их смещение, если и соответствовало букве закона, то все же противоречило его духу. Это было правдой, что большинство было против них; но они нашли недостатки в составе большинства. Они заявили, что был допущен слишком неразборчивый набор Участников. Практикующие низшего звена, беспокойные, прагматичные, ревнивые, жаждущие власти, воспользовались расплывчатыми положениями устава, чтобы проникнуть в общество и составить заговор против законного влияния уважаемых членов. Таков был взгляд Директоров на это дело. Каким теперь должен был быть их курс? Должны ли они подчиниться, служить там, где когда-то правили, превратиться в простых людей и таким образом, так сказать, украсить триумф своих врагов? Прогони эту мысль! Они бы основали конкурирующее общество!

Не следует понимать, что Директора, в отличие от Стипендиатов, совершенно не имели друзей в обществе. Несмотря на численное превосходство, у них все же были определенные сторонники; в то время как многие держались в стороне от обеих партий, недовольные яростью, с которой велись их разногласия. Рейнольдс, в частности, отказался от любого вмешательства в содержание ионов, которые разрывали общество надвое. Он давно самоустранился от собраний Директоров, заявляя, что не поддерживает их деятельность, и когда он узнал об их намерении "посеять раскол в искусстве", как выразился сэр Роберт Стрэнджи, и устроить отдельную выставку, он заявил, что не будет выставяться ни с кем из них.

Выставка работ бывших директоров, конкурирующая с выставкой Стипендиатов, была бы достаточно честной игрой - совершенно законным и почетным мероприятием. Затем публика

должна была бы объявить, какая выставка продемонстрировала больше достоинств и была более достойна их поощрения и поддержки. Кроме того, вряд ли можно было винить попытку Директоров заручиться благосклонностью короля к их предприятию. Но что было явно неоправданным в их действиях, так это их интриги с целью обеспечить себе монополию на эту милость: обладать исключительно королевским покровительством в ущерб обществу, с которым их собственные связи были так жестоко разорваны, и, в конечном счете, крушение не только общества, но и безобидного и достойного похвалы меньшего института — Свободного общества. Однако следует сказать, что в этом вопросе бывшие директора были неединственными виноватыми. Другие меценаты могут, если им заблагорассудится, выставять себя приверженцами искусства, но королевский меценат не должен снисходить до положения, одновременно столь несправедливого и недостойного. Однако Георг III, добродушно слабый или настойчиво туповатый, позволил довести себя до такого отступления. Он стал покровителем клики и даже сдался в качестве инструмента, который можно было использовать для нанесения вреда противникам этой клики. Каковы бы ни были недостатки других обществ по отношению к основателям Королевской академии — а следует признать, что Свободное общество было совершенно безупречно в этом отношении, — по отношению к Короне они не сделали ничего, что могло бы вызвать королевское неудовольствие, но, напротив, имели право, как и другие просвещенные учреждения страны, рассчитывать на поддержку короля.

Какой-то демон, нашептавший на ухо Висто: "Попробуй!" - заманивал Джорджа. Король провозгласил себя покровителем искусств, а затем напустил на себя вид знатока. Конечно, он не особо отличился в этом качестве; его претензии не были подкреплены никакими реальными знаниями. Он совершал прискорбные ошибки. Например, он никогда не ценил Рейнольдса,^[8] чьи достоинства, можно было бы подумать, были достаточно очевидны — не нужен был фокусник, чтобы понять их, — передав его, чтобы назначить Аллана Рамзи сержантом пейнтера, когда Хогарт, умирая, освободил этот почетный пост. Он предпочитал работы Уэста, потому что они были более гладкими, а работы Дэнса — потому что они были дешевле!

Уэст был любимым художником короля. доктор Драммонд, архиепископ Йоркский, добился для него в феврале 1768 года чести аудиенции. Художник взял с собой во дворец картину "Агриппина в прахе Германника", которую он выполнил для архиепископа. Король был в восторге от этой работы, и Уэст немедленно получил королевское повеление написать картину "Отъезд Регула в Рим". Позже в том же году эскиз картины был передан королю. В то время газеты были полны разногласий в Объединенном обществе. По этому поводу король заинтересовался у Уэста. Художник — один из восьми режиссеров, добровольно покинувших Общество после изгнания их шестнадцати коллег, — рассказал Кингу историю деятельности Общества с точки зрения Режиссеров. После чего король заявил, "что он с радостью покровительствовал бы любой ассоциации, которая могла бы быть сочтена более способной совершенствовать искусство".

Уэст ревернул от дворца, переполненный этим королевским заявлением. Он сразу же связался с тремя бывшими директорами Объединенного общества: Котсом, модным художником-портретистом; Чемберсом, который был преподавателем архитектуры у короля, когда тот был королем Уэльса; и Мозером, чеканщиком золота и эмалей, который обучал короля рисованию. Эти четыре художника объединились в комитет по разработке плана создания академии. Утверждается, что король проявил большой личный интерес к этому плану и даже собственноручно разработал несколько законов. Он выразил большую озабоченность по

поводу того, что проект должен храниться в строжайшем секрете, чтобы его не превратили в средство политического влияния. Художники не возражали против такой секретности; они скорее предпочитали, чтобы их план заключался в том, чтобы, так сказать, открыть огонь по своим врагам неожиданно, с внезапностью батареи, быстро разоблаченной.

Теперь мы переходим к хорошо известной истории о прибытии в Виндзорский замок Кирби, президента Объединенного общества, в то время, когда король осматривал законченную картину Уэста "Регулус". Кирби присоединяется ко всеобщему восхищению работой; он поворачивается к Уэсту и верит, что выставлять картину художник намеревался сам. Уэст отвечает, что вопрос о выставке должен решаться его Величеством, для которого была написана картина. "Конечно, - говорит король, - я буду счастлив показать эту работу публике". "Тогда, мистер Уэст, вы пришлете ее на мою выставку", - добавляет президент Объединенного общества. "Нет!" — вмешивается его Величество. "Это должно пойти на мою выставку - в *Королевскую академию!*" Мистер Кирби поражен, — батарея была разоблачена. Глубоко униженный, он сразу же удаляется из королевского присутствия, чтобы не слишком долго переживать шок, говорится в рассказе. Хоувернее, он дожил до 1774 года.

Мистер Кирби в свое время был известным художником-пейзажистом. Автор работы о перспективе и друг Гейнсборо, он поднялся из довольно скромной жизни до довольно высокого положения исключительно своими собственными усилиями. Было признано, что он занял пост президента Объединенного общества без интриг с его стороны, и что как в силу своего профессионального мастерства, так и в силу личной значимости он имел право на уважение как друзей, так и врагов этого учреждения. Король снизошел до того, чтобы сыграть неблагородную роль, когда приложил все усилия, чтобы унижить и огорчить столь честного джентльмена. Художники-соперники могли устраивать заговоры против Общества, от которого они отделились, и пытаться подорвать его положение; но его Величество пал очень низко, приложив свою королевскую руку к поджогу поезда. Однако он вложил все свое сердце и душу в проект основания нового общества — Королевской академии. Так что, воздвигая это сооружение, он, казалось, мало заботился о том, как он может запачкать пальцы в процессе. В этом, как и в некоторых других событиях своего правления, он достаточно продемонстрировал, что иногда может быть упрямым и безрассудным, лишенным как дискриминации, так и достоинства.

После сцены в Виндзорском замке, в котором бедный Мистер Кирби были снесены, была проведена встреча в доме Уилтона, скульптор, около тридцати художников, в том числе, конечно, двадцать четыре экс-директора создаваемого общества, услышать палат, архитектор, ознакомьтесь с предлагаемой академией со- де-законов, который был подготовлен под непосредственным осмотром царя, и назначить должностных лиц учреждения. В течение дня ощущалось некоторое беспокойство по поводу того, поступит Рейнольдс в академию или нет. До сих пор он воздерживался от любого участия в разбирательстве, но решение о том, что он будет первым президентом, было принято королем после консультаций с другими заговорщиками. Пенни, художник-портретист, посетила Рейнольдса, чтобы расспросить его на эту тему, но нашла его упрямым. Уэст был тогда уполномочен прислуживать величайшему английскому художнику и не упускать из виду ни одного средства, чтобы убедить его присоединиться к новой ассоциации. Какое-то время Рейнольдс был достаточно холоден и застенчив, но в конце концов под влиянием соблазна возможного рыцарского звания, или силы других аргументов, он позволил отвезти себя в карете Уэста на встречу у Уилтона. Он был

немедленно объявлен президентом; Чемберс был назначен казначеем, Ньютон - секретарем, Мозер-хранителем, Пенни - профессором живописи, а доктор Уиллиам Хантер - профессором анатомии. Рейнольдс, однако, отложил свое согласие на пост президента до тех пор, пока не проконсультировался по этому вопросу со своими друзьями доктором Джонсоном и мистером Берком, и только через две недели после своего избрания он, наконец, согласился занять предложенный пост.

Первое официальное заседание Королевской академии состоялось в Пэлл-Мэлл 14 декабря 1768 г. Мистер Чемберс зачитал собравшимся художникам отчет о шагах, которые были предприняты для основания Академии. В этом отчете не было сделано никаких намеков на секретные переговоры и консультации с королем; но было указано, что 28 ноября предыдущего года г-н Дж. Чемберс, Котс, Мозер и Уэст имели честь представить Короне мемориал, подписанный двадцатью художниками, в котором они просили королевской помощи и защиты в создании нового общества содействия искусству дизайна. Целями общества, как было заявлено, были "создание хорошо регулируемой школы или академии дизайна для студентов, изучающих искусство, и ежегодная выставка, открытая для всех художников с выдающимися заслугами, где они могут представить свои работы на всеобщее обозрение и приобрести ту степень репутации и поощрения, которую они, как будет сочтено, заслуживают". "Мы предполагаем, - продолжили мемориалисты, - что прибыль, получаемая от последнего из этих учреждений, полностью покроет все расходы первого: мы даже льстим себе, что их будет более чем необходимо для этой цели, и мы надеемся, что они будут вознаграждены". что мы будем иметь возможность ежегодно раздавать кое-что в полезные благотворительные организации. Поэтому общепризнанное покровительство и защита вашего Величества - это все, о чем мы в настоящее время смиренно просим; но если мы разочаруемся в наших ожиданиях и обнаружим, что прибыли общества недостаточно для покрытия его расходов, мы смиренно надеемся, что ваше Величество не сочтет нецелесообразными эти расходы, которые могут оказаться необходимыми для поддержки столь полезного учреждения.' Этот мемориал, как говорилось далее в отчете, король принял очень милостиво: сказав, что он считает культуру искусств национальной заботой и что мемориалисты могут рассчитывать на его покровительство и помощь в приведении их плана в исполнение; кроме того, он пожелал, чтобы ему было представлено более полное письменное заявление об их намерениях.

Соответственно, мистер Чемберс набросал эскиз своего плана и, заручившись его одобрением стольких художников, сколько позволяла нехватка времени, представил его королю, который 10 декабря 1768 года выразил свое одобрение, приказал привести план в исполнение и собственноручно подписал план мистера Чемберса — "Документ", как он назывался тогда и с тех пор называется. Затем мистер Чемберс зачитал Документ собранию, после чего присутствующий художник подписал обязательство или декларацию, обещая соблюдать все законы и подзаконные акты, содержащиеся в Документе, и все будущие законы, которые могут быть приняты для лучшего управления обществом, и прилагать все возможные усилия для продвижения чести и интересов истеблишмента, пока они остаются его членами. Таким образом, Академия получила свою конституцию и приобрела такую форму юридического существования, какой она когда-либо обладала.

Документ представляет собой просто документ на пергаменте, подписанный королем, но не запечатанный и не опробованный. В нем говорится, что различные выдающиеся профессора живописи, скульптуры и архитектуры обратились к королю за покровительством и помощью в создании общества содействия искусству дизайна, и что эффективность этого плана была

полностью и ясно продемонстрирована. Поэтому король, желая поощрять каждое полезное начинание, тем самым учредил упомянутое Общество под названием "Королевская академия художеств в Лондоне", милостиво объявив себя его покровителем, протектором и сторонником и повелев учредить его в соответствии с изложенными ниже формами и правилами, которые были смиренно представлены его Величеству и получили его королевское согласие и апробацию. Правила гласили, что Академия должна состоять только из сорока членов, которых следует называть академиками; на момент поступления они должны были быть художниками, скульпторами или архитекторами с репутацией в своей профессии, высокими моральными качествами, не моложе двадцати пяти лет, проживающими в Великобритании и не являющимися членами какого-либо другого общества художников, основанного в Лондоне. Следует отметить, что в соответствии с этим правилом граверы не могли претендовать на награды Академии. Сэр Роберт Стрейндж расценил это как прямое оскорбление представителей его профессии и объяснил это своей хорошо известной привязанностью к Объединенному обществу и враждебностью к замыслам бывших директоров этого органа. Положение о том, что члены других обществ должны были быть лишены права становиться членами Академии, было, конечно, направлено против конкурирующих институтов и, несомненно, являлось серьезным ограничением для всего сообщества художников. Из сорока членов, которые должны были составить Академию, в Документе были указаны только тридцать их; обстоятельство, которое оправдывало подозрение, что у лидеров предприятия было так мало последователей, что они не могли набрать достаточных сил для пополнения установленного числа первоначальных членов: или они, возможно, намеренно оставили вакансии для заполнения, поскольку выдающиеся художники были отделены от конкурирующих обществ или иным образом получили право. Среди тридцати шести,^[9] в то время как появляется много известных художников, следует также сказать, что фигурирует много очень малоизвестных личностей, чьи имена, если бы не их включение в список первых академиков, вероятно, никогда бы не стали известны потомкам каким-либо образом. Почти треть от общего числа - иностранцы. Есть две дамы, мадам Анжелика К. Ауффман и Мэри Мозер, первая и последняя женщина-академик. Затем есть тренер и даже художники по вывескам, медальер и гравер - Бартолоцци, назначение которого было прямым нарушением устава Академии и дополнительной несправедливостью по отношению к сэру Роберту Стрейнджу. Создатели этого плана, несомненно, чувствовали, что они маршируют по Ковентри, а за ними по пятам следует довольно потрепанный полк. Количество уважаемых имен, отсутствующих в их списке, было поразительным: Аллан Рамзи, сержант-живописец короля; Хадсон, наставник Рейнольдса, и Ромни, его соперник; Скотт, художник-маринист; Пайн, портретист; и граверы Стрейндж, Гриньон и Вуллетт; помимо таких художников, как Эдвард Эдвардс, Джозеф Фарингтон, Озиас Хамфри, Джон Морт Аймер, Роберт Смирк, Фрэнсис Уитли и многие другие (по большей части члены Объединенного общества). , который, хотя и был в конечном счете связан с Академией, не принимал участия в ее создании.

Назвав первоначальных членов, Документ продолжил устанавливать правила дальнейшего управления учреждением; предписывать порядок избрания будущих членов, совета и президента, секретаря и хранителя (казначей должен был назначаться его Величеством, "поскольку королю милостиво угодно покрыть все недостатки"), назначение различных профессоров, создание школ, библиотеки для бесплатного пользования студентов и ежегодной выставки произведений искусства, которая должна была быть "открыта для всех художников с выдающимися заслугами". Новые законы и постановления должны были быть приняты. время от

времени оформляется, но не имеет силы до тех пор, пока "не будет ратифицирован с согласия генеральной ассамблеи и одобрения короля". В конце Документа король написал: "Я одобряю этот план; пусть он будет приведен в исполнение", добавив свою подпись.

Нельзя сказать, что этот Документ с подзаконными актами и постановлениями, принятыми на его основании, обладает характеристиками хартии, а тем более Актом парламента, или, действительно, представляет собой какую-либо очень формальную или правовую основу, на которой можно основать национальное общество. Комиссары 1863 года, хотя и рекомендовали принять устав, удовлетворительно определяющий положение Академии, рассматривали этот документ как торжественное заявление первоначальных членов об основных целях их общества, участниками которого последующие члены также практически стали, и придерживались мнения, что его юридические последствия будут рассматриваться таким образом в суде закона или справедливости. Однако, как представляется, сама Академия не выступала за то, чтобы цели ее учреждения были более четко определены посредством устава. В 1836 году Хейдон смело обвинил академиков в том, что они "хитро отказались от предложенной Георгом IV хартии", опасаясь, что это возложит на них ответственность "перед парламентом и нацией". В этом аргументе, похоже, есть доля правды. Разумеется, Академия не предпринимала никаких попыток получить точное определение своей позиции по отношению к короне и общественности.

Объединенное общество с естественной тревогой наблюдало за ростом конкурирующего института, которому столь явно покровительствовала корона. Сэр Роберт Стрейндж сразу же предложил подать петицию, в которой в простых выражениях излагались претензии, которые будут нанесены Обществу и художникам в целом нелиберской конституцией Академии и ее предполагаемой монополией на королевскую защиту. Предложение сэра Роберта, однако, принято не было. Петиция более осторожного характера, из которой было тщательно исключено все, что могло оскорбить, была представлена королю президентом мистером Кирби. Его Величество ответил на просьбу петиции, "что Общество уже пользуется покровительством его Величества; что он не намеревался поощрять одних людей больше, чем других; что, оказав свое благоволение Обществу, учрежденному уставом, он также поощрял новых просителей; что его намерением было покровительствовать искусству; что Общество может быть уверено, что его королевская милость будет в равной степени распространена на обоих и что он будет посещать выставки как обычно". Этот ответ был достаточно любезным, но он не был простодушным. Король оказался не так верен своему слову. Он действительно имел в виду "поощрять одну группу людей больше, чем другую". В последний раз он посетил выставку Объединенного общества в 1769 году. В том же году он внес в фонды Общества 100 фунтов стерлингов, свое последнее пожертвование. Между тем его визиты в Королевскую академию были постоянными, его предпочтение этому учебному заведению явно проявлялось; в период с 1769 по 1780 год он пожертвовал в ее фонды из своего кармашка иу свыше 5000 фунтов стерлингов.

Объединенное общество, лишенное возможности учиться в Королевской академии, решило открыть художественную школу для себя и своих учеников. В Академию было подано заявление о возврате имущества, которое мистер Мозер похитил самодельным взрывным устройством, как теперь утверждалось, под ложным предлогом, у Академии на Сент-Мартинс-Лейн. Было указано, что за рассматриваемое имущество должна быть произведена оплата или что оно должно быть восстановлено. Королевская академия, однако, не предприняла никаких шагов в

этом вопросе. Уставждать, Объединенное общество, наконец, за большие деньги оборудовало для себя новую студию в помещении на Мейден-лейн, Ковент-Гарден, которое в более современные времена занимали the Cyder Cellars.

В начале 1769 года Академия открыла свои художественные школы во всем Полл-М; Рейнольдс, председательствующий, прочитал свою первую речь. Тогда был в какой-то мере устранен один серьезный недостаток в уставе Академии. Искусство гравюры было признано: был принят закон, по которому не более шести гравюров могли быть допущены в качестве "сотрудников Королевской академии". В апреле состоялась первая выставка. Количество выставленных работ составило 136. Среди них были четыре портрета Рейнольдса, семь Котса (некоторые из них выполнены мелками, в которых он, как предполагалось, преуспел) и три Гейнсборо. Уэстпредставил две картины — "Регулус", о котором уже упоминалось, — зажигательную работу, которая косвенно вызвала столько споров, — и "Венеру, оплакивающую смерть Адониса". Там были также пейзажи Барретта, Гейнсборо, Сэндбии, Серреса, Уилсона и Цукарелли, и "поэтические и исторические произведения Чиприани, Бартолоцци и мисс Кауфман". Экспонентов было пятьдесят; мистер Пай в своей книге "Покровительство британскому искусству" делит их на "Членов Королевской академии - 33; не являющихся членами, не заинтересованных в доходах, 17". Беглый взгляд на последние каталоги продемонстрирует изменившееся соотношение, существующее сейчас между участниками выставки и лицами, не являющимися членами, по сравнению с первой выставкой Королевской академии.^[10] Благодаря этой выставке была получена чистая прибыль в размере почти 600 фунтов стерлингов. Сумма в размере около 150 фунтов стерлингов была потрачена на благотворительность; излишки были направлены на общие расходы Академии. Они, однако, до сих пор превышали квитанции, что потребовало выделения субсидии из личной казны в размере 900 фунтов стерлингов. Король и королева посетили выставку Академии в мае в сопровождении почетного караула. Из этого инцидента возникла существующая до сих пор практика выставления часовых у дверей Академии во время выставки.

В дополнение к плате в шесть пенсов за каталог, посетители должны были заплатить один шиллинг за вход на выставку. В обоснование этого обвинения следующее любопытное объявление предваряло список картин: "Поскольку нынешняя выставка является частью учреждения академии, *поддерживаемой королевской щедростью*, публика, естественно, может рассчитывать на свободный вход без каких-либо затрат. Академики, следовательно, считают необходимым заявить, что это было их большим желанием, но они не смогли предложить никаких других средств, кроме получения денег за вход, чтобы предотвратить заполнение комнат неподобающими лицами, за полным исключением тех, для кого, по-видимому, предназначено мероприятие".

Это объявление, которое было повторено в каталоге Академии за 1780 год, на первый взгляд наводит на мысль, что академики не смогли осознать свое точное положение. Или король в своем энтузиазме по поводу дела наследника заставил их поверить, что он намеревался полностью покрыть их расходы из личной казны без помощи общественности? Как бы то ни было, давно стало понятно, что суммы, взимаемые у дверей выставки за вход, и продажи каталогов формируют реальную поддержку Академии. Таким образом, получается валовой доход в размере не менее 10 000 фунтов стерлингов, половину из этой суммы в виде чистой прибыли Академия имеет возможность каждый год пополнять свой постоянно растущий запас богатства.^[11]

Что касается судебных конкурирующих институтов, то краткого упоминания должно быть достаточно. Их падение связано с возвышением Королевской академии. Тем не менее, они умирали медленной смертью. Объединенное общество доблестно, хотя и тщетно, боролось против превосходящих преимуществ и королевского предпочтения, которым пользовалась Академия. В 1772 году Общество построило большое помещение "Лицей" на Стрэнде, потратив на это 7500 фунтов стерлингов. Но через два года сокращение доходов вынудило его пожертвовать зданием. В 1776 году Общество не проводило выставки. В 1777 и 1778 годах она выставлялась в зале на Пикадилли, недалеко от Эйр-стрит. В 1779 году она снова не выставлялась. В 1780 году он снова появился в своем старом помещении в Спринг-Гарденс. Но теперь его существование было очень прерывистым. В 1781 и 1782 годах он не выставлялся. В 1783 году и снова в 1790 году он проводил выставки в Лицее. В 1791 году он совершил свое прощальное появление на публике в комнатах в Спринг-Гарденс. В 1836 году мистер Роберт Поллард, последний оставшийся в живых член Общества, которому тогда было 81 год, передал его книги, бумаги, письма и устав Королевской академии. Это была формальная капитуляция Инкорпорированного Общества, но на самом деле исход борьбы был предрешен задолго до этого.

Свободное общество продолжало свое существование, устраивая слабые ежегодные выставки до 1779 года включительно; но в то время оно давно перестало быть достоянием общественности. В 1769 году он построил комнату рядом с Камберленд-хаусом на Пэлл-Мэлл. Но это несчастье, вероятно, вынудило его сдаться, поскольку в 1775 году его выставка проходила на Сент-Олбанс-стрит. Предусмотрительные, достойные похвалы, скромные цели Свободного общества должны были спасти его от разорения — и должны были возбудить общественное сочувствие в его пользу. Но этому не суждено было сбыться. Королевская академия осталась хозяином положения. Из-за успеха королевской выставки старые институты были забыты и утеряны.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[6] Первая мастерская Рубильяка.

[7] Именно в "Голове турка" проходили заседания знаменитого ЛИТЕРАТУРНОГО КЛУБА, основанного Рейнольдсом. Джонсон, Берк, доктор Ньюджент, Боклерк, Лэнгтон, Голдсмит, мистер Шамьер и сэр Джон Хокинс были другими первоначальными членами.

[8] Утверждалось, что король возражал против Рейнольдса из-за дружбы художника с Берком и Фоксом.

[9] Тридцать шесть членов, выдвинутых Инструментом, были: -Джошуа Рейнольдс, Бенджамин Уэст, Томас Сэндби (архитектор), Фрэнсис Котс (художник—портретист), Джон Бейкер (тренер, художник-панно), Мейсон Чемберлин (художник-портретист), Джон Гвин (архитектор), Томас Гейнсборо, Дж. Баптист Чиприани (итальянец), Иеремия Мейер (немец, художник-миниатюрист), Фрэнсис Милнер Ньютон (художник-портретист), Пол Сэндби (художник-акварелист и английский рейвер), Франческо Бартолоцци (итальянец, гравер), Чарльз Каттон (художник по каретным панно), Натаниэль Хоун (художник-портретист), Уильям Тир (архитектор), Натаниэль Дэнс (художник-портретист), Ричард Уилсон, Дж. Майкл Мозер (швейцарец, чеканщик золота и эмалей), Самуэл Уэйл (художник по вывескам и книжный иллюстратор), Питер Томс (художник по портретам и геральдике), Анжелика Кауфман (швейцарка), Ричард Йео (скульптор)

медальонов, гравер Монетного двора), Мэри Мозер (швейцарка, художник по цветам), Уильям Чемберс (архитектор), Джозеф Уилтон (скульптор), Джордж Барретт (пейзажист), Эдвард Пенни (в основном портретист), Агостино Карлини (итальянский скульптор), Фрэнсис Хейман, Доминик Серрес (французский пейзажист), Джон Ричардс (пейзажист), Франческо Цукарелли (итальянский, пейзажист), Джордж Дэнс (архитектор), Уильям Хоар (исторический и портретный художник, отец принца Хоара) и Йохан Зоффани (немецкий художник-историк и портретист). Число сорок не было завершено до 1772 года, когда были добавлены Эдвард Берч (скульптор по драгоценным камням и лепка из воска), Ричард Косуэй (художник-миниатюрист), Джозеф Нолленкенс (скульптор) и Джеймс Барри (исторический живописец). Семь из первоначальных тридцати шести академиков не значатся в списке Объединенного общества 1766 года, а именно БейкР., Чиприани, Томс, А. Кауфман, М. Мозер, Пенни и Хоар.

[10] "В 1862 году было выставлено 1142 работы; из них 146 были работами академиков, 996 остались для неакадемических студентов". - *Экзамен сэра Чарльза Истлейка перед комиссией Королевской академии, 1863.*

[11] Из своих накопленных богатств Академия покрыла расходы на свои новые галереи в Берлингтонском парке, впервые открытые в 1869 году.



ВДОВА ХОГАРТ И ЕЕ ЖИЛЕЦ.

О26 октября 1764 года скончался Уильям Хогарт. Очень больной и немощный телом, но все еще бодрый сердцем и разумом, как всегда, бодрый, энергичный и полный жизни, он накануне переехал из своего приятного уютного коттеджа в Чизвике в свой городской дом на Лестер-Филдс. Он повернулся и тогда, и сейчас в его постели, тревожно, как он чувствовал, что ядовитая клевета Уилкс и Черчилль по-прежнему были ранены и жалящие лАйк укусов комаров; еще был добрый человечек в мире. "Я неизменно старался сделать окружающих меня сносно счастливыми". "Мой злейший враг не может сказать, что я когда-либо причинял умышленный вред". Так он написал в конце своей жизни. И в мире для него было много любви, кульминацией

которой стал его собственный дом. Все его слуги много лет состояли у него на службе; он написал их портреты и развесил их на стенах; в этом есть заслуга как хозяина, так и слуг. В конце концов, мужчина может, если захочет, стать героем даже для своего камердинера. Никто и подумать не мог, что конец так близок. Неизвестно, посещал ли его какой-либо врач. Утром он прочитал письмо и ответил на него; утомленный этим усилием, он отправился спать. Он был всегодин, когда случился смертельный приступ: "прилив крови к артериям сердца". Вскочив, он позвонил в колокол с такой силой, что тот разлетелся вдребезги; они не думали, что у него осталось так много сил. Он упал в обморок в объятиях Мэри Льюис, племянницы его жены; она прожила в его доме всю свою жизнь и была его доверенным помощником в издании и продаже его гравюр. Она поддерживала беднягу два часа, и он испустил свой последний вздох в ее объятиях.

Вдова Хогарт надевала свой креп deer, будьте уверены, с щемящей пустотой в сердце и острым ощущением болезненного удара в ее жизнь, вызванного этой тяжелой утратой. Все еще красивая, статная женщина, хотя сейчас ей было пятьдесят пять. Но шесть лет назад она позировала Сигизмунде: ужасная ошибка в историческом искусстве, которую бедняга Хогарт тщетно совершал, подражая Корреджо. Кое-что от красоты той Джейн Торнхилл, которая тридцать лет назад улизнула со своим возлюбленным, чтобы обвенчаться в маленькой деревенской церкви Паддингтона, штат Мьюсент. Погребение, как известно всему миру, состоялось на кладбище Чизвикской церкви; тихие похороны, в которых было больше слез, чем страусиных перьев, больше скорби, чем черного шелка. Лишь спустя шесть или семь лет скульптурная могила была снесена, и Гаррик и Джонсон спокойно обсудили формулировку эпитафии. Это "нелегкая вещь", - писал доктор. Время как-то притупило их чувство утраты, когда они сели, чтобы обменяться поэтической критикой; хотя привычка берет верх, и в любое время потребовалось бы много усилий, чтобы заставить Джонсона нарушить его привычную позу рецензента; точно так же, как умирающий скульптор в рассказе, получивший чрезвычайное помазание от своего священника, нашел время пожаловаться на неправильное исполнение распятия, прикрепленного к его губам ps.. "Изображенная мораль, - писал доктор, - прекрасное выражение, но *учиться* и *скорбеть* не терпят рифм. *Искусство* и *Природу* слишком часто видели вместе. В первой строфе есть *чувство*, во второй *чувствую*. *Если у тебя нет ни того, ни другого*, вполне прозаично, и проза знакомого рода" и т.д. и т.п.

Хогарт умер и похоронен, ставни на окнах снова открылись, и радостному свету небес снова было позволено струиться в комнаты, покрасневшие глаза домочадцев немного остыли и успокоились, и вдова приступила к ужасному осмотру имущества покойного, к подбору оставшихся обломков.....Как жить? Выжившим часто приходится задаваться этим болезненным вопросом. В доме было мало денег. Жизнь художника была достаточно напряженной; чернорабочий бедствовал, но урожай был очень скудным. Такая ограниченная художественная публика! такие низкие цены! Шесть картин "Свадьба в моде" были проданы за сто двадцать гиней, включая рамы Карло Маратти, которые обошлись художнику в четыре гинеи каждая. Восемь картин "Прогресс повесы" принесли всего двадцать две гинеи каждая. Шесть "Прогресс шлюхи" - по четырнадцать гиней каждая. "Бродячие игроки" ушли за двадцать шесть гиней! О подслеповатые ценители! Тупица диллетанти! И все же кое-что оставалось для вдовы; не ее свадебная доля — похоже, она уже давно растаяла. Спустя какое—то время - два года — сэр Джеймс Торнхилл проявил снисходительность, доброту и щедрость и открыл сбежавшим влюбленным свое сердце и свой кошелек. Но сейчас во всей этой шляпе было мало что интересного. На стенах висели различные работы мертвой руки. Портреты мисс Хогарт, сестер

художницы; они держали магазин готовой одежды на Литл-Бритен-гейт. Портреты дочери комика мистера Рича; сэра Джеймса и Лади Торнхилл; шестерых слуг; и его собственное изображение с бульдогом и палитрой; кроме того, была большая работа "Сигизмунда" Билла Хогарта, не продаваться дешевле 500 фунтов стерлингов", так он распорядился. Увы! кто бы ее отдал? (При продаже после смерти вдовы она досталась олдермену Бойделлу за пятьдесят гиней!) Действительно, продать все это было бы очень трудно. И она этого не сделала. Она цеплялась за драгоценные реликвии до тех пор, пока смерть не ослабила ее хватку, когда молоток аукциониста быстро расправился с останками художника, вплоть до его дубинки. Но жить? Там было семьдесят две пластинки, авторские права на которые были закреплены за ней на двадцать лет Актом парламента. Они полностью принадлежали ей по завещанию ее мужа. Здесь, по крайней мере, были средства к существованию; действительно, продажа гравюр с пластинок приносила какое-то время приличный доход. И еще был золотой входной билет в Воксхолл-Гарденс (для проезда шести человек или "одной кареты"), подаренный владельцем в знак благодарности за оформление "Четырех частей дня" (скопировано Хейманом) и двух сцен "Вечера" и "Ночи" с изображениями Генриха Восьмого и Анны Болейн.

А дом в Чизвике принадлежал Хогарту. Тогда он не был загроможден постройками, а стоял уютно и уединенно в своем ухоженном саду из ореховых, шелковичных и яблоневых деревьев, с надгробиями любимцам бедняги - снегирю и псу Дику, которые умерли в тот же год, что и его хозяин; и очень старому тутовому дереву, пораженному опалением и удерживаемому вместе только железными скобами, сделанными по его указанию, возможно, наложенными его собственными руками. Как полно памятников умершему художнику! Наброски пером и тушью на панелях обшитой деревянными панелями комнаты на первом этаже: и комната для рисования над конюшнями с большим окном, вероятно, одним из его улучшений при первом заселении дома, выходящим в приятный сад внизу. Несомненно, вдова заперла мастерскую с картинами и держала ключ на кольце у пояса. Годы спустя сэр Ричард Филлипс записал свои воспоминания о Чизвике — как он, тогда еще школьник, глядя прямо над дверью скамьи, на колокола старой башни, призывающие к церкви, наблюдал, как "Вдова Хогарт и ее незамужняя родственница Ричардсон идут по проходу, облаченные в шелковые сумки, поднятые головные уборы, черные коляски, кружевные оборки и высокие изогнутые трости, а впереди них их престарелый слуга Сэмюэл: который, после того как отвез свою госпожу в церковь в ее кресле для купания, нес ее". молитвенники по проходу, открывала и закрывала скамью. Вдова по-прежнему сохраняла величие и достоинство; а там, наверху, на органной площадке, стояла причудливая группа хористов, которую так превосходно нарисовал Хогарт, во главе с могильщиком Мортелфи, жутко гримасничающим, когда он ведет свой терский оркестр в диссонанс. Квадратная, достаточно уродливая церковь, с большой девонширской скамьей — маленькой гостиной со снятым потолком, наполовину загораживающей алтарь: *тогда* это можно было простить, потому что там сидела прекрасная герцогиня, и вид ее ангельской головки, несомненно, придавал новый смысл молитвам и восхвалениям прихожан. Церковь, подобную той, которую часто рисовал Хогарт, с ее "трехъярусным" расположением столов: клерк, чтец и проповедник, возвышающиеся друг над другом, и, вдобавок ко всему, одна из тех старомодных массивных резных дек, которые придавали кафедре странный вид "Чертика в коробочке" и побуждали мечтателей во время унылых проповедей, не обращая внимания на совет Джорджа Герберта о том, что проповедь, по крайней мере, "проповедует терпение", размышлять о разрыве его железный стержень, который поддерживал доску, позволил ей упасть, и таким образом, одним процессом, так сказать, замолчали и проповедник, и проповедующая.

Сохранился и дом на Лестер-Филдс: дом на восточной стороне площади, названный "Золотая голова", с надписью "s", вырезанной самим Хогартом из склеенных вместе кусочков пробки и покрытой сверху позолотой. Он часто совершал вечернюю прогулку по загогу в своем алом рокелере и треуголке, время от времени, без сомнения, бросая восхищенные взгляды на свою безвкусную эмблему. Поля только-только сливались в Площадь. Мы узнаем, что в 1745 году улицы в этом районе были застроены настолько скудно, что "когда головы шотландских повстанцев были выставлены на Темпл-Баре, на Лестер-Филдс стоял человек с подзорной трубой, чтобы показать их зрителям по полпенни за штуку". Точно так же, как *нам* иногда предлагают полюбоваться кольцами Сатурна с Чаринг-Кросс! Дом Хогарта сейчас является частью Французского отеля. Худощавый французский повар, шатающийся под ростбифом на картине "Ворота Кале", был полна отомщен. Над местом, где была нарисована жестокая карикатура, непрерывно поднимается дым от французского рагу.^[12]

Трудно сказать, когда доходы вдовы впервые начали сокращаться — когда снизилась ценагравюр Уильяма Хогарта. Они широко распространялись, но их цена никогда не была высокой. Восемь оттисков "Прогресса повесы" можно было приобрести в магазине Mrs. Дом Хогарта на Лестер-Филдс - за одну гинею; "Лорд Ловат", "Пивная улица", аи "Джин-лейн" - всего по шиллингу за штуку, и все остальные можно было приобрести на столь же легких условиях. Невозможно сказать, когда в витрине вдовы Хогарт впервые появилось объявление "Сдается жилье". Но через восемь лет после смерти Хогарт в доме на Лестер—Филдс определенно был жилец— жилец, который мог воскликнуть: "Я тоже художник!"

Александр Рансимен родился в Эдинбурге в 1736 году. Его отец был архитектором, и, конечно, малыш вскоре начал играть с родительскими карандашами. *В этом* нет ничего примечательного, но он проявил гораздо больше способностей, чем среднестатистический начинающий художник. В двенадцать лет он был в поле с красками и кистями, заполняя альбом для рисования грубыми изображениями скал, облаков, деревьев и воды. В четырнадцать лет он был учеником Джона Норриса, которых то время считали выдающимся пейзажистом. Он был самым необузданным энтузиастом в студии — а в студии обычно бывает довольно много необузданных энтузиастов. "Другие художники, - сказал один из его товарищей, - говорили о мясе и выпивке, но Рунсимаговорил о пейзаже!" В девятнадцать лет он отказался от дальнейшего обучения и самостоятельно начал заниматься пейзажем. Он начал выставлять свои работы. Все хвалили, но, к сожалению, никто не покупал. Рынок, казалось, предназначался только для показа, а не для продажи товаров. Абсолютно преобладало мнение, что искусство - это абсурдная роскошь, которой лишь очень немногие могли позволить себе предаваться. Человека из среднего класса сочли бы очень эксцентричным и экстравагантным, если бы в те дни он купил картину, если только это не былого собственный портрет. На портретную живопись был определенный спрос — *это* окупалось, особенно если вы, художник, были почти во главе своей профессии. Бедняга Уилсон забросил портретную живопись и вскоре обнаружил, что пишет пейзажи, умирая при этом с голоду. Таким образом, Рансимен также достаточно быстро обнаружил — и с характерной для него беспричинностью отказался от пейзажей и обратился к историческому искусству, которое, будучи востребованным даже гораздо меньше, чем пейзажная живопись, скорее увеличивало его шансы на разорение. Ноо том, как он боролся дальше. В тридцать лет ему пришло в голову, что он никогда не был в Риме и что этот факт, вероятно, ограничил его силы и благосостояние. Он собрал свои вещи — задача не из легких — и с очень маленькой сумочкой — то, что он вообще должен был иметь при себе, было чудом, — отправился на юг. Конечно, вскоре он уже стоял на коленях, как обычно, отдавая

дань уважения Рафаэлю и месье Анджело. Всегда существуют профессиональные условности. В то время художнику было так же необходимо проявлять восторг и неистовый энтузиазм по поводу своего призвания, как адвокату носить парик и мантию.

В Риме он поклялся в дружбе с Фузели. Шотландец был старше, но швейцарец более образован. Вероятно, они оба окончательно определились со своим мнением об искусстве еще до того, как встретились, и то, что сблизило их, было во многом схожестью их взглядов. Ни тот, ни другой не были подвержены изменению точки зрения, независимо от того, кто был бы учителем. Рансимен не больше позаимствовал свой стиль у Фузели, чем Фузели у Рансимена, и несомненное сходство между их работами было лишь естественным результатом схождения особенностей. Они оба усердно работали вместе, создавая кропотливые копии великих мастеров. "Рансимен, я уверен, вам понравится, — писал Фюзели домой, — он один из лучших из нас здесь". Без сомнения, Фюзели нашел в нем родственную душу — такого же, как он сам, помешанного на героическом искусстве, склонного к таким же безумным экстазам, как эффектное исполнение, как кружение, экстравагантный рисунок, как дикие идеи, интерпретированные такой же дикой рукой и в таком же отвратительном нанковом и грифельном тоненашего. Рансимен вернулся в 1771 году и, отправившись в Эдинбург, прибыл как раз вовремя, чтобы получить вакантную должность профессора живописи в академии, основанной в Эдинбургском колледже в 1760 году. Зарплата составляла 120 фунтов в год. Художник с радостью принял это назначение, и, если бы его знания и вкус соответствовали его энтузиазму, мало кто мог бы лучше выполнять свои служебные обязанности. Вскоре он начал мечтать о серии колоссальных картин, которые должны были навсегда вписать его имя в летопись искусства. Мечта обрела форму. В Шотландии было всего два или три человека, которые согласились бы даже выслушать проект. К счастью, он наткнулся на одного из них. Сэр Джеймс Клерк согласился украсить свой зал в Пенкикуике серией картин, иллюстрирующих Оссиана, написанных рукой Рансимена.

Оссиан был в ярости — цитаты из слепого барда Морвена были у каждого на устах. Правда, доктор Сэмюэл Джонсон осудил все это как навязывание, "самое грубое, с каким когда-либо сталкивался мир". Доктор Блэр написал в защиту: "Мог ли какой-либо человек современного возраста написать такие стихи?" "Почему да, сэр", - был ответ: "Многие мужчины, многие женщины и многие дети". Макферсон оскорбительно и яростно написал доктору Сэмюэлу, который ответил достаточно сердечно: "Я получил ваше глупое и дерзкое письмо... Надеюсь, угрозы негодяя никогда не помешают мне разоблачить то, что я считаю мошенничеством... Я считал вашу книгу обманом. Я думаю так до сих пор. Твоему гневу я бросаю вызов" и т.д. и т.п. Что все это значило для Рансимена? У него не было образования — его не интересовал антиквариат. Он считал само собой разумеющимся, что Оссиан был подлинным. Многие к северу от Твида смотрели на это просто как на национальный вопрос. Макферсон был шотландцем, поэтому долг шотландцев был встать на его сторону. Его друзья были англичанами и, конечно, были ревнивы и, без сомнения, неправы. Рансимен усердно работал в Пенкикуике, рисуя как на ладони, пока продолжалась вся эта дискуссия, а Макферсон и его друзья из всех сил старались создать древнюю рукопись, хоть сколько-нибудь похожую на опубликованную поэму, и таким образом опровергнуть и заставить замолчать Джонсона, Голдсмита, Берка, Гаррика и, наконец, Босуэлла, который даже не встретился с доктором по этому случаю, хотя вопрос действительно затрагивал Шотландию. Рансимен набросал и усилил свои двенадцать великих картин. 1. Оссиан, поющий Мальвине. 2. Доблесть Оскара. 3. Смерть Оскара и т.д. и т.п. Кто сейчас читает Оссиана? Кого волнует Агандекка, "с красными от слез глазами" — "с

распущенными волосами цвета воронова крыла"? - Старно пронзил ее бок сталью. Она упала, как снежный венок, который соскальзывает со скал Ронана. " Кто сейчас что-нибудь знает о Катоде, и Корбане Карглоссе, и Голхоссе, и Карбаре мрачного чела? Какое-то время стихи держались особняком, сохраняли свою популярность; их сторонники сражались со своими противниками за каждую пядь земли, даже несмотря на то, что "Дискавери" вела их добычу. И некоторые фрагменты каким-то образом попали на сцену. Но совсем недавно жил балетмейстер, получивший при крещении имя паблагодаря успеху в прокате большого балета "Оскар и Мальвина, или Пещера Фингала"! Но это, должно быть, было написано спустя годы после Рансимена. Стихи были достойны внимания, и это долгое время поддерживало их; но утечка лжи дала о себе знать — в конце концов они пошли ко дну.и Макферсон? Что ж, если поэт окажется самозванцем, он должен быть готов к тому, что потомки запомнят его скорее за его мошенничество, чем за его поэзию.

Он нашел время нарисовать и некоторые другие сюжеты. "Вознесение" на потолке над алтарем епископальной часовни в Каугейте в Эдинбурге — дикая и неблагодарная работа, по словам Каннингема, если говорить о ней по воспоминаниям, хотя Рансимен был о ней очень высокого мнения. И у него были покровители и критики, громко аплодировавшие ему. В его картине "Принцесса Навсикая и ее нимфы, застигнутые Улиссом врасплох на берегу реки" один ценитель обнаружил "прекрасный рисунок Джулио Романо", другой - "глубокий сочный блеск Тинторета", а третий - "чувство и атмосферу, полностью присущие художнику"; последнее, вероятно, последнее. В 1772 году он выставил несколько картин в Лондоне. Во всяком случае, в окне вдовы Хогарт тогда не было счета, потому что квартира была сдана, и Александр Рансимен был жильцом.

"Она сдавала жилье ради пропитания" - так гласит история. Однако спрос на гравюры Уильяма Хогарта все еще приносил некоторый доход. Лорд Шарлемонт писал Эдмунду Мэлону из Дублина 29 июня 1781 года: "То, что деятельные люди желают хороших впечатлений от гравюр Хогарта, несколько не удивительно, поскольку я считаю, что он был на своем пути, и притом оригинальным, одним из первых гениев. Я также не очень удивлен той яростью, о которой вы упомянули, поскольку по опыту хорошо знаком с безумием коллекционера. За исключением лишь немногочисленного портрета, моя коллекция не идет дальше тех, что принадлежат миссис Хогарт дал рекламу, и даже из них не хватает нескольких, которые я хотел бы, чтобы вы достали для меня, а именно: "*Петушиный поединок*", "*Пять орденов барвинок*", "*Попурри*", "*Таймс*", "*Уилкс*" и "*Громила*". Поскольку мои впечатления удивительно хороши, поскольку они были отобраны для меня самим Хогартом, я бы хотел, чтобы они были лучшими, какие только можно иметь; и если мистеру Стивенсу, который обещал мне свою помощь, случится встретиться с какой—либо из этих гравюр, которой у меня нет, - я имею в виду такие произведения, которые делают честь автору, как, например, *Сатира на методистов*, *Маскарад* и т.д.— Я был бы ему очень обязан, если бы он купил их для меня..... Я не возражаю против того, чтобы *Последний след Леди* был выгравирован, но, напротив, был бы счастлив сделать все, что могло бы способствовать укреплению репутации моего покойного друга. Но тогда это должно быть исполнено таким образом, чтобы оказать ему честь, ибо в противном случае я ни в коем случае не согласился бы. Одной из больших трудностей было бы нанять человека, обладающего квалификацией для создания рисунка по нему, поскольку это очень сложный предмет. Хогарт хранил ее в течение года с намерением выгравировать и даже зашел так далеко, что почти закончил пластину, которую, как он сказал мне сам, он разбил на куски, обнаружив, что после многих попыток ему не удалось изобразить женскую голову,

соответствующую его задумке или похожую на изображение.' Отметим, что леди - портрет мисс Эстер Линч Салусбери, впоследствии миссис Трэйл и мадам Пьюэ. Позже его светлость снова написал: "В этот момент я получил письмо от миссис Хогарт просит, чтобы, если я *разрешу кому-либо сделать гравюру "Последняя ставка леди", я отдал бы предпочтение молодому джентльмену, который поселился в ее доме, поскольку такое предпочтение принесло бы ей большую пользу.* По этому заявлению я считаю необходимым немедленно проинформировать вас, поскольку привязанность, которую я питал к ее покойному мужу, мое высокое уважение к его памяти и, действительно, общая справедливость, безусловно, помешают мне предпочесть ей кого бы то ни было в вопросе подобного рода. В то же время я должен добавить, что тот, кто сделает рисунок с моей картины, должен сделать это в Дублине, поскольку я не могу думать об отправке его в Лондон.

"Не будете ли вы, мой дорогой Малоун, так любезны во время утренней прогулки зайти к этой леди и прочитать ей приведенный выше абзац, поскольку такое сообщение будет наиболее удовлетворительным ответом, который я могу дать на ее письмо?" В то же время, будьте так любезны, сообщите об обстоятельствах и моем решении лицу, от имени которого был написан постскрипtum в вашем письме. Возможно, все можно будет уладить полюбовно между ним и миссис Хогарт, и в этом случае у меня нет возражений, при условии, что исполнение будет таким, чтобы не опозорить картину или ее автора, что рисунок будет выполнен дублированным шрифтом и что миссис Хогарт будет полностью удовлетворена и заявит о своем удовлетворении сертификатом, написанным ее собственной рукой. Я знаю, ваша доброта простит все эти неприятности" и т.д. и т.п.

Эти письма взяты из книги Прайора *"Жизнь Мэлоуна"*. Следует отметить, что на последней букве мистер Прайор указывает дату 1787 года, что, несомненно, является опечаткой для 1781 года. Сохранились гравюры Рансимена, и ясно, что миссис Хогарт рассчитывал, что он выполнит гравюру *"Последняя ставка леди"*, возможно, для того, чтобы расплатиться с ней за свое жилье. Однако план провалился. Возможно, мистеру Рансиму не стоило тратить время на поездку в Дублин для гравировки рисунка.

Но через двадцать лет после смерти Уильяма Хогарта срок действия авторских прав истек — доходы беднягиот этого источника полностью иссякли. В то время она полностью "жила за счет своего жилья", и только спустя еще три года "король обратился к Королевской академии и добился для нее выплаты ренты в размере сорока фунтов". Бедная вдова Хогарт! Да она бы ни за что не продала фотографии своего Уильяма, оставшиеся в его доме!

Большая часть неукротимого, неуправляемого, неортодоксального характера искусства Рансимена относилась к его жизни в целом. Веселый, свободомыслящий, озорной - со склонностью к вечерним привычкам, которые, должно быть, часто шокировали его квартирную хозяйку, — и талантом вести беседу, редким среди художников, которые, как правило, лучше выражают свои мысли кистью, чем из уст в уста; добросердечный, общительный, никогда не отстававший в передаче бутылки - неудивительно, что он собрал вокруг себя группу выдающихся людей своего времени, большинство из которых обладали качествами, очень похожими на его собственные, которые не уклонялись от резких высказываний, которых многое не шокировало. Кеймс, Монбоддо, Хьюм и Робертсон постучали в дверь покойного Уильяма Хогарта и засвидетельствовали свое почтение жильцу вдовы Хогарт. Она когда-нибудь стояла перед его мольбертом и созерцала его работы? Несомненно, достаточно часто, когда художник

отсутствовал, выпаливая свои умные крекерные изречения и расправляясь с портвейном. И что она думает о его искусстве? Как сильно он отличался от Уильяма! Она всегда могла его понять. На его холстах всегда была природа, смысл и здравый смысл — всегда была история, которую нужно было просто, убедительнопередать. Но смысл слов мистера Рансимена был не столь ясен. Что это был за дым, и машущие руки, и искаженные черты, и лица бедламитов, и, о! длинные ноги и развевающиеся драпировки? Конечно, драпировки никогда так не развевались — по крайней мере, Лайам Хогарт никогда их так не рисовал. И потом — действительно, это было уже чересчур — он, Александр Рансимен, под этой крышей осмелился написать "Сигизмунду, оплакивающую сердце Танкреда", используя трактовку Уильямом того же великого предмета фактически в доме! В постель, вдова Хогарт, в ярости.

Конечно, у Рансимена было свое мнение о Хогарте и его искусстве, без сомнения, презиравшем обоих и соглашавшемся с Фузели в том, что он считал его просто карикатуристом, а его работы "хроникой скандала и учебником истории вулгар". Было намного благороднее изображать дикие искажения из Оссиана, демонические кошмары и откровения низших слоев общества, чем просто рисовать окружающую жизнь, за которую можно было ухватиться, стоит только протянуть руку. И все же, несмотря на все их разговоры, на скромные достоинства колоура, экспрессии и обращения, они сильно отставали от Хогарта. Его так хвалили как сатирика, что есть вероятность, что его технические достоинства как художника будут упущены из виду. Одна-единственная из картин "Свадьба в стиле модерн", несмотря на все, что действительно ценно в art, может смело сравниться со всем, что когда-либо было сделано Фузели и Рансименом, вместе взятыми. И все же они смотрели на него как на существо ушедшего в прошлое рода — варвара, слепого к поэтическому искусству. Если бы Уильям Хогарт видел работы Фузели и Рунсимы, у него, вероятно, нашлось бы что сказать о *них*!

Через некоторое время Рансимен снова вернулся в Пенниквик. Возможно, его пыл по поводу своего предмета немного остыл, или непрекращающиеся дискуссии по этому поводу поколебали его веру. На самом деле афера с Оссиейп становилась, выражаясь обычным языком, несколько надутой. Здоровье его подводило; его образ жизни никогда не отличался особой осторожностью. Он заболел; он пренебрегал собой. Он продолжал упорно работать, но с ощутимым упадком духа в бизнесе. Он выполнил свою задачу. Однако роспись огромного потолка, для выполнения которой ему пришлось лечь на спину в почти болезненной позе, вызвала болезнь, от которой он так до конца и не оправился. Некоторое время он медлил, становясь очень бледным и изможденным, и его силыослабевали до такой степени, что он едва мог ползать. 21 октября 1785 года он упал замертво у дверей своей квартиры на Уэст-Николсон-стрит.

Еще четыре года жизни вдове Хогарт, которая, как всегда, верна памяти своего мужа и самой себе. Гораций Вальполе пытался купить прощение за свою атаку на "Сигизмунду" — он назвал ее "сентиментальной падшей мегерой" — отправив вдове экземпляр своих "Анекдотов"; но она не обратила внимания ни на него, ни на его подарок. Еще четыре года, а затем еще одно погребение в Схисвикской гробнице. Земным горестям вдовы пришел конец, и под именем "Уильям Хогарт, эсквайр" на камне теперь выгравировано: "Госпожа Джейн Хогарт, жена Уильяма Хогарта, эсквайра". Некролог от 13 ноября 1789 года. 80 лет." В 1856 году, во времяреставрации памятника, который из-за проседания земли грозил развалиться на куски, могила была вскрыта, и там были видны "маленький" гроб художника и большой гроб его вдовы.

Там тоже была видна, буквально, "рука", о которой Джонсон написал в своей предполагаемой эпитафии: —

Здесь лежит его рука, оцепеневшая,
Которая нарисовала основные формы изящества;
Здесь закрылись в смерти внимательные глаза,
Которые видели манеры на лице.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[12] Отель Sablonière, однако, в настоящее время (1869 г.) находится в процессе сноса.



АЛЛАН РАМЗИ-МЛАДШИЙ.

Некийллан Рэмзи, автор "*Нежного пастуха*" — "лучшей пасторали, которая когда—либо была написана", - сказал мистер Босуэлл, чьи суждения о поэзии, как бы то ни было, не окончательны, - Аллан Рэмзи, поэт, отец Аллана Рэмзи, главного художника короля Георга Третьего, утверждал, что происходит из благородного дома Далхаузи; он был правнуком лэрда Кокпена. Его притязания были признаны современником графа Райта, который всегда гордился признанием в качестве родственника "восстановителя шотландской национальной поэзии". Конечно, поэтическая ветвь генеалогического древа находилась под угрозой полной утраты — настолько сгустились вокруг нее тучи мрака — настолько перестал играть на ней неяркий свет удачи. Потомки лэрда, по-видимому, принадлежали к самому скромному сословию и жили в бедной деревушке на берегу Гленгонера, притока Клайда, среди холмов между Клайдесдейлом и Аннандейлом. Говорят, что отец Кроткого Пастуха был рабочим на свинцовых рудниках лорда Хоуптауна, а сам Кроткий Пастух в детстве работал промывщиком руды. В начале прошлого века он был учеником парикмахера в Эдинбурге. В 1712 году он женился на Кристине Росс, дочери практикующего юриста в этом городе. В 1729 году он опубликовал свою комическую пастораль, а затем работал в книжной лавке в Лакенбутсе. Здесь он обычно забавлял Гэя, известного своей ньюгейтской пасторалью, указывая на главных деятелей и литераторов города, которые, согласно обычаю, ежедневно собирались до полудня у Креста. Здесь Гэй впервые прочел "*Кроткого пастуха*" и изучил шотландский диалект, так что по возвращении в Англию он смог объяснить Поупу особые достоинства поэмы. И поэты, Гэй и Рэмзи, провели много времени и вместе опустошили множество бокалов в двухпенсовой пивной напротив Куинсберри-Хауса, которую содержала некая Джанет Холл, чаще называемая Джанет Ха.

Именно в Эдинбурге в 1713 году родился Аллан Рамзи-младший, старший из семерых детей. В конце жизни он любил преуменьшать свой возраст, как это почему-то *принято* делать людям:

"Я достаточно взрослый, - сказал он однажды с таким видом, словно делал очень откровенное признание, - я достаточно взрослый, чтобы быть современником Поупа". Что было неудивительно, учитывая, что Поуп умер только в 1744 году, когда мистеру Рамзи, должно быть, исполнился тридцать один.

У него был природный талант к искусству. Он начал рисовать в двенадцать лет. Но его отец был беден, ему нужно было содержать большую семью, и позволить молодому художнику получить образование было невозможно. Он должен был развивать свои способности как можно лучше. В 1736 году отец писал о нем так просто и нежно: "Мой сын Аллан занимается наукой с тех пор, как ему исполнилось двенадцать лет: был смистером Хифиджем в Лондоне некоторое время, около двух лет назад; с тех пор рисует здесь, как Рафаэль; через месяц отправляется в обитель Зверя за Альпами, где пробудет два года. Мне приятнее" (*т.е. не хочется*) "расставаться с ним, но я не могу поддаться течению, которое вытекает из советов его покровителей и его собственных склонностей". Это письмо было адресовано некоему Джону Смайберту, также художнику-самоучке. Он начинал в Эдинбурге маляром-маляришкой и, выросший в честолубии, через некоторое время оказался в Лондоне, выбирая между голодной смертью и украшением панно для больших карет на фабриках в Лонг-Акре. В 1728 году он поселился в Бостоне и разделяет с Джоном Уотсоном, другим шотландцем, который опередил его на несколько лет, честь основания живописи как искусства — с европейской точки зрения — в Новом Свете.

Те, кто колебался в своем покровительстве поэту, не были лишены желания помочь художнику. Написать свой портрет гораздо легче, чем уметь оценить стихотворение. Были получены Мразрешения, позволившие студенту-искусствоведу в 1736 году уехать из Эдинбурга в Рим. Он оставался там в течение трех лет, получая наставления от Франческо Солимены, которого также звали Абате Чиччо, и некоего Империаля, художника менее известного. Однако об обоих можно сказать, что они сделали недостаточно, чтобы остановить падение итальянского искусства.

По возвращении Аллана Рамзи-младшего в Шотландию мы узнаем о нем немногим больше, чем то, что он написал портреты Дункана Форбса, своей собственной сестры мисс Джанет Рамзи и Арка Хибаляда, герцога Аргайла, в мантии сессионного лорда. В конце концов он переехал в Лондон.

Ему так повезло, что он нашел много ценных друзей. Граф Бриджуотер был одним из первых покровителей, за ним последовал лорд Бьют, чье влиятельное положение при дворе позволило ему представить художника предполагаемому наследнику короны Фредерику, принцу Уэльскому. Были заказаны два портрета Его Королевского высочества — в полный рост и один, примечательный тем, что изображен в профиль. Однако еще большую известность ему принес портрет лорда Бьюта, который, как считалось, обладал самой красивой ногой в Англии. Его светлость сознавал свое преимущество и во время позирования Рамзи для его портрета в полный рост, гравированного Райлендом, был осторожен, приподнимая свою мантию значительно выше правого правого колена, так что его хорошо сформированные конечности были полностью выставлены напоказ; при этом, как бы для того, чтобы привлечь внимание зрителя, указательным пальцем правой руки он указал вниз, на свою ногу, и оставался в таком

положении в течение часа. Художник воспользовался случаем в полной мере и потакал министру изо всех сил. Картина стала подлинным триумфом. Рейнольдс, никогда не пользовавшийся популярностью при дворе, начал завидовать успеху своего соперника и опасаться, что это приведет к необычайному росту. Когда маркиз Рокингем позировал перед сэром Джошуа для картины в полный рост, гравированной Фишером, аристократ спросил художника, не расставил ли он левую ногу. "Милорд, - с улыбкой ответил сэр Джошуа, - я хочу показать бой с "Лордом Бьют" Рэмси.

Художник неуклонно процветал и, конечно, подвергался жестокому обращению, ибо успех обычно влечет за собой зависть и насмешку. Мистер Уильям Хогарт, который решительно возражал против конкурентов, попытался подшутить над наступающим шотландским остроумием слабым каламбуром насчет бараньего глаза! Хогарт был гораздо менее умен, когда держал в руке перо, чем когда орудовал кистью или иглой для офорта.

Преподобный Чарльз Черчилль, очень сердитый на северных британцев в целом, написал ироничные строки в книге *"История голода"*:—

Оттуда произошли Рамзи, люди достойные внимания, о которых один рисует так же хорошо, как другой писал.

Однако постепенно эти два критика забыли Рамзи, они были так заняты друг другом, сыпали оскорблениями и обменивались грязью. Придворный художник Хипчти не обращал внимания на их комментарии. Он складывал деньги в кошелек. В его студии всегда были натурщики: у него было столько работы, сколько он мог сделать; при этом он все же находил время для самосовершенствования. Должно быть, он обладал активным беспокойным умом. Он не довольствовался тем, что был просто умным, трудолюбивым художником, зарабатывающим деньги. Даже в Риме он изучал другие вещи, помимо искусства. Как высокопарно заявляет мистер Фузели в своей манере, "он был поражен любовью к классическим знаниям и желал проследить, по сомнительным следам, следы древнего гения и учености". Он стал хорошим знатоком латыни, французского и итальянского языков; более того, говорят, что он овладел большинством современных европейских языков, за исключением русского. Он обнаружил, что его немецкий сослужил ему немалую службу при дворе гвельфов. Позже в жизни он изучил греческий язык и зарекомендовал себя как достойный ученый.

Менее искушенные художники были склонны обвинять его в том, что он стоит выше своего дела, и больше стремились прослыть человеком со вкусом и образованностью, чем быть оцененным как художник. Точно так же Конгрив отрицал личность поэта, заявляя, что писал пьесы исключительно для развлечения, и умолял, чтобы к нему относились просто как к джентльмену. Однако сказать Рамзи было некому, поскольку Вольтер — ничегособой не представляющий, если не литературный — сказал Конгриву: "Если бы вы были просто джентльменом, я бы не пришел к вам". Напротив, мир в целом аплодировал Рамзи за качества, совершенно отличные от профессиональных.

"Я люблю Рамзи", - сказал Сэмюэл Джонсон своему биографу. "Вы не найдете человека, в разговоре которого больше наставлений, больше информации и больше элегантности, чем в разговоре Рамзи".

Возможно, следует отметить, что это замечание Доктора о своем друге удивительно близко следует за его сатирическим комментарием о приеме в доме художника.

- Что ж, сэр, Рамзи угостил нас великолепным обедом!

"Что меня восхищает в Рамзи, - говорит мистер Босуэлл, - так это то, что он продолжает оставаться таким молодым!"

Джонсон признает: "Ну да, сэр, это достойно восхищения. Я ценю себя за то, что в моем разговоре нет ничего от старика. Сейчас мне шестьдесят восемь, и у меня их не больше, чем в двадцать восемь." И добрый Доктор продолжает довольно словоохотливо, надо признать, заканчивая словами: "Я считаю себя очень легким человеком!"

Именно в дом мистера Рэмзи — Харли—стрит, 67 — мистер Босуэлл отправил письмо для своего друга: "Мой дорогой сэр, у меня сильно болит воспаленная нога" (почему бы не сказать прямо "подагра", мистер Босуэлл?) "и я вынужден оставаться в постели, поэтому я лишен удовольствия пообедать сегодня у мистера Рэмзи, что очень тяжело, и мое настроение прискорбно упало. Не будете ли вы настолько любезны, чтобы прийти и посидеть со мной часок вечером?"

И именно из дома Рамзи добрый старик прислал свой более жесткий ответ: "Мистер Джонсон сожалеет об отсутствии мистера Босуэлла и приедет к нему."

После обеда Доктор навещает инвалида, лежащего в доме генерала Паоли на Саут-Одли-стрит, и приводит с собой сэра Джошуа Рейнольдса, который, как приятно видеть, является частым гостем в гостеприимном доме своего великого соперника.

Рамзи процветает — его репутация растет — он в основном занят не только портретной живописью, но и украшением стен и потолков. В его подчинении целый штат рабочих. Во второй раз он посещает Рим, задерживаясь там на несколько месяцев; затем отправляется в Эдинбург, проживая там достаточно долго, чтобы основать в 1754 году "Избранное общество". Он тоже становится богатым. Бедный Аллан Рамзи-старший умирает по уши в долгах в 1757 году; художник берет на себя обязательства своего отца и выплачивает пенсию своей незамужней сестре Джанет Рамзи, которая дожила до 1804 года. Говорят, что он обладает независимым состоянием в размере 40 000 фунтов стерлингов; и это до восшествия на престол короля Георга Третьего и его необычайного покровительства художнику.

Должность королевского художника была одной из первых. В 1550 году Антонио Мор был художником королевы Марии. За свой портрет королевы, отправленный Филиппу Испанскому, он был вознагражден ста фунтами стерлингов, золотой цепью и жалованьем в сто красных фунтов стерлингов в квартал в качестве придворного художника их Величеств. Существует некоторая неясность относительно назначений художников королем во время правления Георга Второго. Джерваса сменил Кент, который умер в 1748 году. Кенту наследовал Шеклтон. Тем не менее, возможно, что у короля было несколько художников одновременно. Ибо мы находим Хогарта, который, как говорят, сменил своего шурина Джона Торнхилла,^[13] сын сэра Джеймса, назначенный в 1757 году, в то время как мистер Шеклтон умер только в 1767 году, когда, как мистер Каннингем рассказывает историю лондонских студий, он умер от разрыва сердца, узнав, что Рамзи был назначен Шурин. вместо него он будет художником Георга III. Это было, безусловно, связано с датой назначения Рамзи. А теперь портреты Рамзи вызвали настоящий ажиотаж — на него обрушились так, словно он был тонущим банком. Он был вынужден призвать на помощь самых разных людей, собственноручно раскрашивая головы только своих натурщиков; и в конце концов даже большую часть этой превосходной работы он доверил своему любимому ученику Филиппу Рейнаглу. Так что на многих картинах Рамзи, вероятно,

нанесено всего несколько мазков кисти Рамзи. Записаны имена некоторых из его ассистентов. Миссис Блэк, "леди не столько с талантом, сколько с хорошим вкусом". Голландец Вандик был связан с ним во времена Карла Первого скорее именем, чем талантом. Эйкарт, немец, мастер драпировки. Рот, еще один немец, который помогал мне в второстепенных частях работы. Весперис, итальянка, которую время от времени нанимали рисовать фрукты и цветы. И Дэви Мартин, шотландец, любимый рисовальщик, помощник и добросовестный слуга. мистер Рейнагл, вероятно, ознакомил мистера Каннингама с этими подробностями. Следует отметить, что привлечение английским художником иностранных наемников было значительным. Должно быть, это было связано либо с тем фактом, что такую помощь можно было получить по более низкой цене, либо с тем, что все еще преобладало старое представление о необходимости искать таланты в области искусства за границей.

Рамзи преуспел при дворе. Он был сделан из более податливого материала, чем Рейнольдс; больше походил на придворного — ублажал короля. Возможно, как и у сэра Пертинакса, у него была теория об успешных результатах "освистывания". Он никогда не противоречил; всегда с улыбкой соглашался; самодовольно выслушивал самые абсурдные мнения своего царственного хозяина об искусстве. Рейнольдс был полон решимости отстаивать достоинство своей профессии. Он не унился до того, чтобы скрыть свою признательность за то, что, во всяком случае, как художник, он выше государя — он *был бы*, выражаясь популярным выражением, "петухом на собственной навозной куче". Когда друзья художника поговорили на эту тему с Джонсоном, он решительно заявил, "Что пренебрежение не могло нанести ему ущерба, но это отразилось бы на короле *вечный позор* за то, что король не нанял сэра Джошуа". Но Рейнольдс получил только один королевский заказ: нарисовать короля и королеву в полный рост для Джонсона. зал заседаний Королевской академии, "два лучших портрета в мире", как заявил Норткот. Король, который любил вставать рано, садился за стол в десять утра. Запись в записной книжке Рейнольдса гласит: "Пятница, 21 мая (1779 г.), в 10 — король". Имя королевы будет названо только в декабре. Кинг, который был пдальнозорким и внимательно рассматривал картины, всегда жаловался, что картины Рейнольдса были грубыми и незаконченными. Но Рейнольдс не обращал внимания. Убедитесь, что Рамзи и Уэст после этого постарались нарисовать достаточно гладко. Норткот сказал, что перевес великих был на стороне субъекта, и король был раздосадован, осознав это; и ему чрезвычайно не понравились непринужденность и независимость манер Рейнольдса — всегда вежливого, но всегда невозмутимого — изображавшего его так, как будто он копировал мраморные статуи. "Не думайте, - добавляет его ученик, - что он не знал ценности королевской милости. Нет. Рейнольдс обладал глубокими знаниями о мире; он бы с радостью ими обладал, но цена обошлась бы ему слишком дорого".

Придворный художник вскоре смог это сделать, поскольку у короля была привычка дарить портреты себя и своей королевы всем своим послам и губернаторам колоний. Он тоже позировал для своего коронационного портрета, как его называли, в Букингемском дворце. Мягкий, подбострастный, хорошо информированный Рамзи стал всеобщим любимцем. Он всегда уступал королю — в любой день пожертвовал бы своим искусством ради своего продвижения. И он был почти единственным человеком при Дворе, за исключением слуг, который говорил по-немецки, и королева особенно любила болтать с ним на своем родном языке. Их величества вскоре перестали держаться с достоинством. Действительно, мало кто был более склонен забывать о своем величии, хотя им и не нравилось, когда кто-то другой делал это. Кинг собственноручно помогал Уэсту расставлять его картины по местам на мольберте.

Королева — некрасивая, нюхающая табак, с лицом, раскрашенным как маска, и глазами, вращающимися как автомат, как описывали ее очевидцы позже в жизни, — однажды навестила миссис Гаррик в Хэмптон-Корте и застала жену Росциуса очень занятой чисткой лука для маринования. "Королева, однако, не позволила ей пошевелиться, но приказала принести нож, заметив, что она почистит им лук, и действительно села в самой снисходительной манере и почистила лук". Король, прерывая свои заседания, чтобы поужинать своей любимой вареной бараниной и репой, заставлял Рамзи принести в столовую мольберт и холст, чтобы они могли продолжить свою беседу во время королевской трапезы. Когда король ужинал, он вставал и говорил: "А теперь, Рамзи, садись на мое место и ужинай". Когда он работал над своим первым портретом королевы, записано, что все драгоценности короны и регалии были отправлены ему. Художник заметил, что драгоценности изолото такой большой ценности заслуживают охраны, и, соответственно, часовые были выставлены днем и ночью перед и за его домом. Его студия состояла из набора комнат и сеновалов в конюшнях на задней стороне Харли-стрит, объединенных в одну длинную галерею.

Питер Пиндар в своих "Лирических одах королевским академиком за 1782 год" пишет:

Я слышал, что Рамзи, когда умер, оставил всего девять комнат, битком набитых королевами и королями, откуда могли бы поступать все нации, жаждущие ценных тонких *xs*. Вице-короли, послы и полпреды покупали их, чтобы они участвовали в своих редких выставках за границей и демонстрировали прогресс британского искусства. Покупали ли они по фунтам или ярдам, я не могу сказать, потому что никогда не слышал; но одно я знаю — его магазин был похож на ярмарку и торговал в основном этой КОРОЛЕВСКОЙ ПОСУДОЙ. Видишь, что значит снискать улыбку монарха, И неужели ты все это время скучал по ней, РЕЙНОЛЬДС? Как глупо! Прошу тебя, отправься в школу придворных И научись изготавливать *масло дурака*.

По словам доктора Уолкота, король Георг Третий из соображений экономии предпочел мистера Дэнса Рейнольдсу. Дэнс брал за картину пятьдесят фунтов. Цена сэра Джошуа превышала сотню. Король решил покровительствовать художнику, чья плата была ниже. Пиндар говорит:—

Слава Богу! что монархи не могут ощутить вкус контроля И заставить бедную покорную душу каждого подданного Восхищаться произведениями, которым суд часто кричит "тьфу!"! Если бы все было так, бедный РЕЙНОЛЬДС, которого мы видели, рисовал бы парикмахерскую, королеву пивной, Кота и гридня или Старого Красного Льва; В Плимптоне, возможно, для какого-нибудь серьезного доктора Слопа, расписывающего горшки и бутылки в лавке; Или в драме "Чтобы было чем пожевать" Его божественная кисть нарисовала сцены для Панча; Пока УЭСТ вынашивал свои картины "Моисей и Аа"рон и всевозможные святые, Адамы и Евы, змеи и яблоки; И дьяволы, чтобы украсить картину "Панч". в некоторых часовнях; Но РЕЙНОЛЬДС не любимчик, вот в чем дело, он не научился благородному искусству льстить.

Доктор никогда не уставал метать в короля своисмертоносные стрелы. Однако было высказано предположение, что политические соображения повлияли на направление королевского покровительства. Рейнольдс был в близких отношениях с Фоксом, Берком и другими видными представителями оппозиции. В глазах короля это было тяжким преступлением, которое вряд ли подлежало прощению, несмотря на все великие заслуги преступника в других отношениях.

Рэмзи держал ресторан открытым и сервировал обильный стол, но, по-видимому, больше для удовольствия своих друзей, чем для себя самого; ибо, хотя он любил деликатесы и был таким же большим любителем чая, как доктор Джонсон, он не питал пристрастия к более крепким напиткам, и нам говорят, что "даже запах бутылки кларета был для него непереносим". Доктор придерживался иного мнения: он говорил с контео кларете: "Человек утонул бы от него, прежде чем опьянел", добавив: "Бедная штука! Нет, сэр, кларет - напиток для мальчиков, портвейн - для мужчин, но тот, кто стремится стать героем, должен пить бренди!" Самые пьянящие сантименты! Но Рамзи не поспешил на своих гостей. И они всегда были благородного покроя. Лорд Бьют, герцог Ньюкаслский, лорд Бат, лорд Честерфилд и герцог Ричмондский часто сидели за столом художника, обсуждая с ним всевозможные политические вопросы. В те времена каждый мужчина был политиком, особенно после обеда. Но Рамзи не довольствовался тем, что просто говорил на злобу дня — он стал еще и писателем. Многие его умные статьи по истории, политике и критике были опубликованы в разное время за подписью "Исследователь", а впоследствии были переизданы и собраны в один том. По вопросу, который волновал Лондон в течение нескольких месяцев, об истинности обвинения, выдвинутого против цыганки Мэри Сквайр в пособничестве в похищении служанки Элизабет Каннинг, Рамзи написал остроумный памфлет. На эту же тему писал не кто иной, как Генри Филдинг. Рамзи переписывался с Вольтером и Руссо, обоих из которых он посетил. Его письма, как нам говорят, были элегантными и остроумными. Художник к королю был человеком светским.

В третий раз он посещает Рим в сопровождении своего сына, чтобы впоследствии отличиться в армии. Однако он занимался собой скорее как ученый, чем как художник — изучал и копировал греческие и латинские надписи в Ватикане. Президент Римской академии представил художника Школе искусств и довольно напыщенно отозвался о работах своих учеников. Национальная гордость Рамзи была задета. "Я покажу вам, - сказал он, - как мы рисуем в Англии". Он написал своему помощнику-шотландцу Дэви Мартину, чтобы тот собрал кое-какие рисунки и немедленно отправился в Рим. По прибытии Рамзи разложил свои рисунки, а затем пригласил Президента и его ученых на выставку. Королевский художник, как всегда, любил заявлять, что это был самый гордый момент в его жизни, "ибо, - сказал он, - итальянцы были сбиты с толку и побеждены, а британское мастерство восторжествовало!" Возможно, итальянский отчет об этой сделке, если бы мы могли его получить, мог бы не совсем совпадать с отчетом королевского художника.

Вскоре Рамзи снова оказался в Англии, возобновив свою процветающую практику. Затем произошел несчастный случай, который помешал его дальнейшему занятию искусством. Прочитав отчет о катастрофическом пожаре, он был настолько впечатлен идеей показать своим домочадцам и ученикам, как правильно спастись в случае подобного несчастного случая в его собственном доме, что поднялся вместе с ними на верхний этаж и, просунув лестницу через дверь чердака, быстро поднялся, сказав: "Теперь я боюсь — я могу добраться до крыш соседних домов". Когда он повернулся, чтобы спуститься, он оступился и упал, сильно вывихнув правую руку. В это время он работал над портретом короля для Акцизного управления. С необычайным мужеством он, человек преклонных лет, закончил картину, работая с большим трудом и поддерживая, насколько мог, правую руку левой. Он заявил, что это самый прекрасный портрет, который он когда-либо писал, и его друзья поддержали его мнение. Но это было последнее, на что он когда-либо обращал свое внимание.

Его организм сдал; настроение покинуло его; плечо сильно болело; ночи были бессонными. Художник короля Георга III. очевидно, он тонул. И все же он задержался на несколько лет - разбитый вдребезги инвалид. Он снова посетил Рим, оставив своего ученика Рейнагла дополнять длинный список королевских поручений. Стил Рейнагла настолько превосходно подражал стилю своего мастера, что было трудно отличить одно от другого. Ученику было поручено составить пятьдесят пар королей и королев потысяче гиней каждая! Задача казалась бесконечной, и на это ушло шесть лет. На полпути, смертельно устав от этого предприятия, Рейнагл написал письмо с жалобой на недостаточную цену. Рамзи утроил его, но ученик впоследствии обычно признавался, что с некоторым ужасом оглядывался на свои труды над королевскими портретами.

Придворный художник так и не восстановил утраченное здоровье. Он писал из Италии многим своим друзьям - первым людям того времени как во Франции, так и в Англии. Затем наступила тоска по дому, которая так часто предшествует распаду. Летом 1784 года он отправился в свое путешествие в Англию, надеясь добраться туда короткими и легкими переездами. Он добрался до Парижа с трудом: усталость вызвала небольшой жар, поддерживать который у него не было сил. Он умер 10 августа в Дувре на 71-м году жизни.

"Бедный Рамзи!" - трогательно писал Джонсон Рейнольдсу. "На какую бы сторону я ни повернулся, смертность грозно хмурится. Я оставил трех старых друзей в Личфилде, когда был там в последний раз, и теперь нашел их всех мертвыми. Едва я потеряла из виду дорогого Аллана, как мне сказали, что я его больше не увижу! Мы все знаем, что все мы должны умереть. Жаль, что я не вспомнила об этом раньше. Не сочтите меня назойливым, если я сейчас обращусь к вам, дорогой сэр, с просьбой исправить это!"

Красивый, проницательный, образованный джентльмен, превосходящий всех художников своего времени по степени своей образованности и разнообразию своих познаний, художник деликатности и вкуса, а не энергии и напористости, бледный по цвету и спокойный по выражению, но всегда грациозный и утонченный, — в работах Рамзи было очарование, которое его современники досконально понимали, хотя сами не всегда могли этого достичь. Норткот подробно и умно критиковал королевского живописца в этой книге: "Сэр Джошуа обычно говорил, что он был самым разумным из всех художников своего времени; но он мало что оставил, чтобы показать это. Его манеры были сухими и робкими. Он резко останавливался посреди своей работы, потому что точно знал, чего она требует. То и деломы находим намеки и наброски, которые показывают, что он мог бы сделать, если бы его рука соответствовала его представлениям. Я видел его фотографию королевы вскоре после того, как она вышла замуж — профиль, слегка подправленный, но это был образец элегантности. В руке у нее была пятерка. Господи, как она держала этот веер! Он был слаб по исполнению и зауряден по чертам — все, что я могу о нем сказать, это то, что он был максимально удален от всего, например, вульгарности. Профессор мог бы презирать это, но в ментальной части я никогда не видел ничего подобного у Вандайка. Я мог бы смотреть на это вечно. Я не знаю, где это сейчас, но я увидел в нем достаточно, чтобы убедиться в том, что сэр Джошуа был прав, говоря о великом превосходстве Рамзи. Мне было бы трудно представить что-либо из произведений сэра Джошуа, что передавало бы идею о большем изяществе и деликатности. Рейнольдс закончил бы это лучше; другой боялся испортить то, что он сделал, и поэтому оставил лишь наброски. Он был напуган до того, как ему причинили боль. ' Это была высокая похвала королевскому художнику, исходившая от ученика его соперника.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[13] О достоинствах и карьере Джона Торнхилла биография, как ни странно, умолчала.



ДЖОРДЖ РОМНИ.

Можно было бы написать новую книгу о репутации художников", - говорит мистер Крокер в примечании к своему изданию "Босуэлла". "Гораций Уолпол как-то говорил о Рамзи как о равном по известности Рейнольдсу; а Хейли посвятил свою лиру (такой, какой она была) Ромни. Сколько сейчас стоит фотография Рамзи или Ромни?"[14]

Мистеру Крокеру вряд ли было нужно уверять нас, что состояние непостоянно, а репутация - мыльный пузырь. Несомненно, слава художника, как и других людей, претерпевает перемены: она сильно меняется в зависимости от того, как ее оценивают современники или потомки. Но могут возникнуть сомнения, не недооценивает ли редактор Boswell художника, указанного в иллюстрации к его предложению, особенно Ромни. Нельзя оспаривать тот факт, что известность Ромни получила какую-либо выгоду от небезопасного бальзамирования, которое она получила в стихотворениях таких поэтов, как Хейли и Камберленд. Даже стихи Роре, хотя и спасли имя от забвения, не смогли избавить его от презрения. Великий поэт снизошел до того, чтобы воспеть Джерваса, ученика Неллера; но слава художника, несмотря на похвалы Поупа, была достаточно мимолетной. Мы читаем о том, как мисс Рейнольдс удивлялась полному исчезновению фотографий Джерваса. "Моя дорогая, - пояснил сэр Джошуа, - они все сейчас на чердаках". Ибо точно так же, как скромные гости покидают свои места, довольствуясь очень плохими удобствами, когда на сцену выходят более именитые гости, так и плохие картины уступают место лучшим произведениям искусства и покидают стены галерей и салонов, чтобы укрыться в спальнях слуг, на задних чердаках и в конюшнях, терпя большое пренебрежение и унижение по сравнению со своим прежним высоким положением и состоянием.

Если мы можем предположить, что картины Ромни сейчас оцениваются невысоко, то следует признать, что было время, когда они оценивались совсем по-другому. Ибо в свое время Ромни

был признанным соперником Рейнольдса, чей ученик и биограф Норткот, невольный свидетель, с неохотой признающий все, что ставит своего наставника в невыгодное положение, прямо говорит: "Несомненно то, что сэр Джошуа мало занимался портретами после того, как Ромни вошел в моду". Р.Эйнольдс, без сомнения, завидовал Ромни и всегда довольно язвительно отзывался о нем как о "человеке с Кавендиш-сквер"; точно так же, как Барри одно время любил называть Рейнольдса "человеком с Лестер-Филдс". "В искусстве есть две фракции, - сказал канцлерордена Турлоу. - Ромни и Рейнольдс разделяют город; и я принадлежу к фракции Ромни". В свое время, действительно, признание художника было замечательным. Скульптор Флэксман утверждал, что он "первый из всех наших художников по поэтическому достоинству концепции". "Между нами, - писала Хейли сыну Ромни, - "Я думаю, что ваш отец настолько же превосходит Рейнольдса в *гениальности* насколько он уступал в *житейской мудрости*". После его смерти миру были представлены три биографии Ромни. Камберленд написал краткие, но талантливые мемуары. Хейли создала сложную биографию, украшенную гравюрами и стихотворными посланиями. А преподобный Джон Ромни опубликовал интересный, хотя и не беспристрастный отчет о карьере своего отца. Тем не менее, эти работы не помешали имени художника постепенно утратить свое влияние в общественной памяти, а его картинам опуститься намного ниже той оценки, которая была им изначально присвоена. Случайность и отсутствие постоянной публичной галереи, в которой лучшие достижения английских художников могли бы храниться, изучаться и вызывать восхищение их соотечественников, способствовали этим результатам. В тех знаменательных случаях, когда английские картины собирались для выставки, Ромни каким-то образом был представлен лишь неадекватно. В Галерее изящных искусств на Великой выставке 1862 года был только один портрет Ромни из тридцати четырех портретов Рейнольдса. В более изысканной и полной коллекции в Манчестере в 1857 году было от пяти Ромни до тридцати восьми картин Рейнольдса. В целом, память сэра Джошуа была сполна отомщена за любое пренебрежение, которому он подвергался при жизни из-за чрезмерного влияния Ромни.

Джордж Ромни родился в Бексайде, недалеко от Далтона, Ланкашир, 15 декабря 1734 года, в семье Джона Ромни, плотника и столяра-столяра, который, как утверждается, обладал большим вкусом и знаниями и внедрил в округе различные усовершенствования в области сельскохозяйственной техники. От его союза с Энн Симпсон, дочерью камберлендского йомена, родились четверо сыновей: Уильям, который умер накануне своего отъезда в Вест-Индию, нанявшись там торговцем; Джеймс, который дослужился до звания подполковника на службе Ост-Индской компании; Питер, который обещал проявить значительный художественный талант, но умер в возрасте тридцати четырех лет; и Джордж, упомянутый художник.

Обладавший степенным и уравновешенным нравом, но несколько туповатый и "отсталый" в чтении, Джордж Ромни на одиннадцатом году жизни был забран из школы и, пока ему не исполнился двадцать один год, работал в мастерской своего отца. Юноша проявил мастерство резчика по дереву; смастерил для себя скрипку и с глубоким интересом прочитал *Трактат о живописи* Да Винчи, сделав копии гравюр. Его природный талант вскоре проявился еще больше. У его отца было деловое знакомство с неким мистером олдерменом Редманом из Кендала, обойщиком. Сестра олдермена, миссис Гарднер, случайно увидела несколько рисунков молодого Ромни, была поражена их остроумием и призвала его проявить настойчивость и написать свое первое эссе по портретной живописи, взяв за основу ее сходство. Мальчик нарисовал рисунок, который был высоко оценен; последовали дальнейшие

свидетельства его увлечения искусством; и в конце концов Джона Ромни убедили отвезти сына в Кендал и отдать его в ученики к художнику-муравью по имени Кристофер Стил, эффектному джентльмену, который бывал в Париже, копировал французские манеры, носил фантастическую одежду и был широко известен как *граф* Стил - фактически, своего рода художник-Дулькамара. Условия ученичества были должным образом подписаны, скреплены печатью и переданы между Джоном Ромни, столяром-краснодеревщиком, и Джорджем, его сыном, с одной стороны, и Кристофером Стилом, художником, с другой. Джордж Ромни был обязан в течение четырех лет верно и прилежно служить своему хозяину, повиноваться его разумным приказам и хранить его секреты; Джон Ромни должен был обеспечить своего сына "подходящей и необходимой одеждой, как льняной, так и шерстяной"; а Кристофер Стил за двадцать один фунт обязался обучить своего ученика искусству или науке художника и обеспечить его едой, питьем, стиркой и жильем в течение указанного срока. Стил не был великим художником, хотя и учился у Карло Ванлоо из Парижа. Он достаточно мало заботился об успехах своего ученика, по большей части нанимая его для шлифовки красок и рутинной работы в студии. Но Джордж Ромни наилучшим образом использовал свои возможности. И он не был несчастлив. Он влюбился в Мэри Эббот, одну из двух сестер, живших со своей овдовевшей матерью в скромных условиях в Кендале. Но вскоре Стил решил уволиться из Кендала, решил переехать в Йорк и велел своему ученику немедленно готовиться сопровождать его. Влюбленные, конечно, были в отчаянии при мысли о приближающейся разлуке. В конце концов они скрепили свою взаимную верность поспешным и тайным браком. Получив упрек в поспешности и неблагоразумии, Ромни ответил, что его женитьба, несомненно, подтолкнет его к подаче заявления: "Мои мысли сейчас спокойны и им не мешают юношеские безумства, я могу практиковать с большим усердием и успехом, чем когда-либо". Находясь в Йорке, он ревностно посвятил себя своему искусству. Его жена, оставшаяся в Кендале, помогала ему теми небольшими суммами, которые могла выделить, посылая ему по полгинеи за раз, спрятанные под печатью письма; взамен он переслал ей свой собственный портрет, свою первую работу маслом.

Пробыв почти год в Йорке, Стил и его ученик переехали в Ланкастер. Встретив там мало поддержки, Стил, всегда беспокойный и смущенный, решил попытать счастья в Ирландии. Ученик теперь очень хотел расстаться со своим наставником; он страстно желал практиковать за свой счет. В разное время он одалживал Стилу небольшие суммы денег, в общей сложности около десяти фунтов. Теперь он предложил, чтобы были аннулированы как долг, так и условия ученичества — чтобы освобождение должника было условием свободы ученика. Стил согласился, и Джордж Ромни стал сам себе хозяином.

Его цены до того, как он уехал в Лондон, были, безусловно, невысокими: две гинеи за портрет в три четверти и шесть за целую фигуру на холсте *kit-cat*. Единственным способом сделать этот убогий тариф прибыльным была чрезвычайная быстрота исполнения; и мало кто когда-либо рисовал так быстро, как Ромни. Но у его быстрой манеры есть свои недостатки. Если придерживаться привычки, то со временем тщательная отделка становится невозможной для художника. Абсолютная необходимость в молодости Ромни, это стало явным пороком в его последующих работах. Отчасти это объяснялось множеством незаконченных полотен, которые художник оставил после своей смерти, и характерной схематичностью, прослеживающейся даже в его самых уважаемых картинах.

В Йорке он разыграл двадцать картин по лотерее, в результате чего выручил немногим более сорока фунтов. Среди этих работ была сцена из *"Тристрама Шенди"*, над которой Ромни приложил некоторые усилия, поскольку в Йорке Ромни привлек внимание Лоуренса Стерна (чей портрет написал Стил) и получил от него знаки внимания и дружбы.

В двадцать семь лет Ромни начал уставать от провинциальных триумфов, тоскуя по более широкому полю деятельности и более просвещенному признанию, которое он мог найти только в столице. Он трудился с утра до вечера, чтобы обзавестись деньгами и навыками, достаточными для почетного появления в городе. В его браке родились сын и дочь, но семейные узы не могли привязать его к северу, в то время как честолюбие так настойчиво побуждало его искать определенной славы и богатства на юге. Ему удалось собрать сумму около ста фунтов. Взяв пятьдесят долларов на дорожные расходы, он оставил остаток на содержание жены и детей и, не имея ни единого рекомендательного письма, отправился в одиночку попытаться счастья в Лондоне. Вскоре ему пришлось заплатить еще двадцать фунтов из тех пятидесяти, что остались у жены. Он отправился на юг 14 марта 1762 года в компании двух других джентльменов из Кендала верхом на лошади. Он пробыл день в Манчестере, где встретился со своим старым учителем графом Стилом, который тепло приветствовал своего ученика, и на следующий день поехал с отрядом до самого Стокпорта. После большой тревоги со стороны разбойников с большой дороги — ибо в те дни в сельской местности банков не существовало, и каждый путешественник сам носил свой кошелек — мистер Ромни и его друзья благополучно прибыли в Касл Инн, Лондон, 21 марта. Художник оставался в гостинице в течение двух недель, пока не смог с комфортом устроиться в Даув-Корт, Мэншн-хаус. Вскоре он усердно работал над *"Смертью Риццио"*, украсив свои стены картинами, которые привез с собой или прислал за ними позже из Кендала, такими как *"Король Лир"*, *"Эльфрида"*, *"Смерть Лефевра"* и несколькими портретами друзей. Картина Риццио была представлена как *"произведение исключительных достоинств, сочетающее энергичное действие с сильной экспрессией"*. Судьба картины была достаточно печальной; не привлекая внимания, не принося прибыли и в конце концов став обузой в мастерской, художник уничтожил ее собственными руками; или, что более вероятно, разрезал на части и продал по частям, поскольку один из его биографов упоминает, что видел некоторые головы Ромни, в которых был ярко изображен ужас, и которые, очевидно, были частями какой-то более крупной работы. В августе, сразу после своего приезда в город, он переехал из Дав-Корта на Бирбиндерс-лейн. Здесь он выполнил несколько портретов по три гинеи за каждый и написал свою *"Смерть Вулфа"*, за которую Общество искусств присудило ему премию в размере пятидесяти гиней. Из-за этой картины возникло много споров. Враждебно настроенные критики возражали, что это произведение не может быть с полным основанием названо исторической композицией, потому что, по сути, ни один историк еще не зафиксировал событие, которое оно якобы представляет; смерть Вулфа, какой бы славной и запоминающейся она ни была, была слишком недавней, чтобы входить в законные рамки высокого искусства! Далее, работа мистера Ромни была осуждена как *"простое изображение сюртука и жилета"*, и было обнаружено много недостатков в его точном изображении обмундирования офицеров и солдат и шелковых чулок генерала. Несколько лет спустя Бенджамин Уэст очень хвалили за его трактовку той же темы; Рейнольдс, после долгих размышлений и заявления, в первую очередь, прямо противоположного мнения, признал, что картина молодого американца произведет *"полную революцию в искусстве"*. До этого планировалось на картинах, посвященных историческим событиям любого периода, изображать персонажей в одежде (или без одежды) античности; но Уэст отказался, поместив на свое полотно событие 1759 года,

ввести костюм классического *ti.me*s; совершенно игнорируя неприязнь знатоков к треуголкам, ремням с перекрещенными концами, мундирам со шнуровкой и штыкам, а также их требования к лукам и стрелам, шлемам, щитам и наготе. Но, по правде говоря, Уэст просто шел по стопам Георга Э. Ромни, который уже поставил "Смерть Вулфа" в соответствующем костюме того периода. Однако мало кто мог похвалить беднягу Ромни. Даже решение, по которому ему была присуждена премия, было отменено, и премия в конечном итоге была присуждена Мортимеру, который в то же время выставил картину "Эдвард Исповедник, хватающий казначея своей матери". Ромни был вынужден довольствоваться вознаграждением в размере двадцати пяти гиней.

Друзья художника сразу же обвинили Рейнольдса в активном участии в достижении этого результата; и действительно, кажется очевидным, что отмена решения произошла из-за его вмешательства. Они утверждали, что он был кем угодно, но только не беспристрастным судьей; что он прекрасно понимал, что "Смерть Вулфа" была работой известного художника; что ему была невыносима мысль о сопернике у его трона, и он установил принцип, "что два художника в одной области искусства не могут долго дружить друг с другом". Он не позволил бы малоизвестному художнику из провинции отобрать приз у ученика Мортимера, претендующего на звание. С Мортимером он был в дружеских отношениях: его товарищ по учебе у Хадсона и, главное, он не был художником-портретистом. Какая доля правды могла быть во всех этих утверждениях, сейчас трудно решить. С тех пор Рейнольдс и Ромни, безусловно, были врагами. Действительно, между двумя художниками никогда не существовало ни малейшего общения какого бы то ни было рода.

Однако любопытное обращение, которому он подвергся в Обществе искусств, вызвало большой резонанс и привлекло к молодому художнику друзей и покровителей. Вероятно, следующей лучшей вещью, способной заручиться дружбой будущего президента Академии, была репутация человека, навлекшего на себя его враждебность. "Смерть Вулфа" была приобретена мистером Роуландом Стивенсоном, банкиром, который подарил ее губернатору Варелсту, который поместил ее в Зале заседаний Совета в Калькутте. Ромни переехал из сити в Мьюз-гейт на Чаринг-Кросс, вероятно, чтобы быть ближе к выставке в Спринг-Гарденс и Академии художников на Сент-Мартинс-лейн. Следует отметить, что в то время Дэнс и Мортимер жили в Ковент-Гардене, в то время как Хогарт и Рейнольдс установили свои мольберты на Лестер-Филдс. Теперь Ромни поднял цены на портреты до пяти гиней и скопил денег, достаточных для того, чтобы совершить долгожданный визит в Париж. Он отсутствовал шесть недель, а по возвращении снял комнату в Грейз-Инн, где написал несколько портретов представителей юридической профессии, включая сэра Джозефа Йейтса, одного из судей Суда королевской скамьи. В Грейз-Инн он также написал свою картину "Смерть короля Эдмунда", которая в 1765 году получила приз в пятьдесят гиней от Общества искусств. Однако для этой работы он не смог найти покупателя. В 1767 году его обстоятельства настолько улучшились, что он счел себя вправе переехать в дом на Грейт-Ньюпорт-стрит, через несколько домов от Рейнольдса, где он оставался до своего визита в Италию в 1773 году. Тем временем его друзья громко восхваляли вундеркинда, который, по их словам, в исторических работах обещал соперничать с великими мастерами, а в портретной живописи угрожал вырвать пальму первенства у самого Рейнольдса. Теперь он снова поднял цены, взяв двенадцать гиней за портрет в три четверти, и по увеличенной расценке не испытывал недостатка в натурщиках. Добивался ли он академических почестей или нет, неясно; несомненно, что они ему не были присвоены: и он неизменно предпочитал посылать свои картины в залы Чартерного общества в Спринг-Гарденс, а не на

выставки Королевской академии. Художники, во всех отношениях стоявшие ниже его, были приняты в ряды "сорока", но Ромни никогда не удостаивался даже более скромных почестей - членства в ассоциации. Это пренебрежение к нему он всегда приписывал зловещему влиянию Рейнольдса и его последователей, к числу которых, в данном случае, следует отнести Фузели, который часто насмехался над Ромни как над "художником по костюмам и жилетам" и который в своем издании *Пилкингтона* дерзко говорит: "Ромни был создан для своего времени, а его время для него". Аллан Каннингем предполагает, что, вероятно, верно, Ромни был человеком, способным получать своего рода болезненное удовольствие от своей изоляции и одиозности. что неизбежно перешло бы к Академии из-за ее пренебрежения искусством, принадлежащим его высокопреосвященству. Его имя пополнило список художников Марки, которые осмелились бросить вызов влиянию и противодействию Академии и, несмотря на это, в одиночку проложили себе путь к успеху.

В 1771 году, благодаря представлению СимБерланда, миссис Йейтс, актриса, позировала Ромни для картины "Трагическая муза". Конечно, эта работа была полностью затмлена "Трагической музой" Рейнольдса, написанной примерно тринадцатью годами позже. Несмотря на недостатки портрета президента, изяществопозы и драпировок из "Джозела Микеланджело" в "Капелла Систина", несоответствия театральному креслу в облаках, золотым кружевам, заплетенным волосам, императорской тиаре и нитям жемчуга, - все же величественная красота его модели, ее классические черты лица, широкий лоб, величественная фигура и великолепные глаза, позволили ему неизмеримо превзойти усилия своего более молодого и менее фаворитного соперника. Миссис Йейтс, хотя и была опытной актрисой, была далека от того, чтобы обладать личными подарками сестера Кемблзов. В студию Ромни Камберленд также привел Гаррика с некоторой надеждой, что великий актер заинтересуется художником. Но Гаррик был слишком тесно связан с сэром Джошуа; он был умышленно ослеплен достоинствами Ромни. Он критикует с самой дерзкой откровенностью работы, которые нашел в студии, останавливаясь перед большой семейной группой портретов и с притворным подражанием позе главной фигуры, говоря: "Честное слово, мистер Ромни, это очень правильная, хорошо упорядоченная семья; а это очень ярко натертый стол красного дерева, за которым сидит эта добрая леди, заботливая мать; и этот достойный джентльмен в алом жилете, несомненно, является превосходным объектом - для государства, я имею в виду (если все это его дети)". но не из-за вашего искусства, мистер Ромни, если вы намерены заниматься им с тем успехом, который, я надеюсь, сопутствует вам!" Его "картонное величество из Друри—Лейн", по правде говоря, ничего не знал об искусстве художника; и любой другой художник, кроме Ромни, навлек бы на себя, чего он вполне заслуживал, самое бесцеремонное изгнание из студии. Однако с Ромни он был в достаточной безопасности, о чем, вероятно, хорошо знал. Художник, глубоко оскорбленный, молча повернул семейную фотографию лицом к стене. Он был чрезвычайно чувствителен: странная неуверенность в себе смешивалась с его убежденностью в собственном уме. Ему всегда были обескуражены: на смех, шутка, несколько слов сатирической критики, он потерял веру в себя, интерес к его произведениям; предмет, который обещал столько наслаждения теперь казался ему fruitfua только боль и разочарование; он будет стремиться сразу новое занятие, и добавить еще один в растущую кучу холстов, насмешки и придиричивость других, и свою собственную слабость и каприз, были объединены, чтобы оставить навсегда неполной. Возможно, именно в качестве бальзама на рану, которую он невольно нанес, приведя Гаррика в студию, Камберленд опубликовал в "Паблик Адвертайзер" свои стихи о художниках того времени, особо упомянув Ромни и его картину

"Созерцание", работу, которую, как говорит поэт в примечании, "возможно, помнят те немногие, кто посетил немодную выставку в Спринг-Гарденс". Уже успех Королевской академии пагубно сказался на "Обществе художников Великобритании", к которому присоединился Р.Омни.

В 1773 году наш художник на тридцать девятом году жизни, получая доход в тысячу двести фунтов стерлингов исключительно от своей профессии, отплыл в Италию, имея при себе рекомендательные письма от герцогов Глоус-Стера и Ричмонда к Папе Римскому, и в сопровождении своего близкого друга, художника-миниатюриста Хамфри. Его Святейшество милостиво разрешил художнику воздвигнуть строительные леса в Ватикане, чтобы лучше создавать копии Рафаэлей, украшающих дворец.

Среди картин, выполненных во время итальянского турне Ромни, был портрет эксцентричного Уортли Монтегю (сына леди Мэри), который перенял манеры и одежду турка и который вскоре после сеанса у художника умер от кости, застрявшей у него в горле. Другой работой, которую он привез с собой в Англию, была смелая попытка изобразить "Провидение, нависающее над хаосом". В последующие годы, когда лорд Джордж Гордон и его банда разграбляли римско-католические часовни по всему Лондону и грабили дома всех, кого подозревали в симпатиях к латинской церкви, Ромни забеспокоился, как бы его картина не привлекла внимания бунтовщиков и, расцененная ими как свидетельство идолопоклонничества, не привела к разрушению его дома и собственности. Холст тут же убрали с глаз долой. При продаже его работ, после смерти художника, его сын изменил название картины на "Юпитер Плювий", под этим более привлекательным видом она вскоре нашла покупателя.

7 июня 1775 года Р.Омни снова прибыл в Англию: его возвращение было отпраздновано зажигательными мелодиями из камберлендского альбома ready muse. Как сказал Гиббон о поэтических похвалах друзей художника: "Если бы они не внесли большого вклада в его профессиональное процветание, их можно было бы по праву назвать элегантно рекламой его заслуг". Натурщики всех рангов теперь толпились в его студии. Если отсутствие в Англии больше ничего для него не дало, оно чудесным образом укрепило его репутацию. Но люди со вкусом и знатные придерживались мнения, что его визит в Италию сотворил чудеса. Они делали вид, что видят поразительное улучшение не только в механической, но и в интеллектуальной части его работы; было обнаружено, что его концептуальные способности укрепились и обогатились, а его метод живописи безмерно улучшился благодаря его занятиям итальянским; он больше не был холодным, суровым и тяжелым; теперь все было теплым и светлым, нежностью и красотой. Именно в это время Рейнольдс начал говорить о Ромни как о "человеке с Кавендиш-сквер". Он обосновался в просторном особняке, который после смерти королевского академика Котса освободился и который, следует отметить, после истечения срока аренды Ромни занял сэр Мартин Арчер Ши. Однако не без значительного беспокойства Ромни вступил во владение своим новым жилищем. Его охватило непреодолимое предчувствие, что он начинает карьеру, требующую гораздо больших затрат, чем того требовал его успех или чем позволяло ему поддерживать заработки, связанные с его профессией. "В его крепком телосложении, - находил случай заметить его биограф Хейли, - было так много нервной робости, соединявшейся с огромной физической силой и предприимчивостью и неутомимым честолюбием, что каждое утро, выходя на прогулку в своем новом костюме, он дрожал от мучительного предчувствия, что не найдет дела, достаточного для его поддержки. Эти опасения были лишь ранними проявлениями того ипохондрического расстройства, которое в тайне лишало его комфорта в течение многих лет и которое, хотя и было явно подавлено ободряющими увещаниями о

дружбе и большом профессиональном процветании, не смогло не проявиться более отчетливо, когда он был измучен трудом на закате жизни ". Однако его тревога была совершенно беспочвенной. У него не было недостатка в покровителях или сочувствии; герцог Ричмондский щедро поощрял его и поддерживал, позировал для собственного портрета в профиль и заказал портреты адмиралу Кеппелу, мистеру Берку, достопочтенной миссис Деймер, лорду Джону Кавендишу, лорду Джорджу Ленноксу и другим. Доход паяцавскоре вырос до трех-четырёх тысяч в год, зарабатываемых только портретами. В 1776 году он серьезно заболел от сильной простуды, подхваченной из-за того, что стоял под дождем среди толпы у театра "Друри Лейн", ожидая увидеть прощальное представление Гаррика. Однако он был вылечен сэром Ричардом Джеббом, выдающимся врачом, который прописал своему пациенту бутылку мадеры и с тех пор сопровождал его при каждой болезни, но великодушно отказался принимать плату за свои услуги.

А Мэри Эббот, на которой Джордж Ромни женился много лет назад и оставил в Кендале сына, дочь и тридцать фунтов стерлингов, в то время как сам в одиночестве искал счастья в Лондоне, — жена, союз с которой должен был послужить "стимулом для его заявления", — неужелиему было отказано в лицезнении успеха ее мужа, участия в его процветании, месте в его доме на Кавендиш-сквер? Трудно понять крайнюю немужественность и бессердечность поведения Ромни в этом отношении. В ней нет ни слова обвинения противнее, ни единого намека, затрагивающего ее характер, ни единого вопроса о том, что она каким—либо образом недостойна его любви и доверия, а также своего законного положения рядом с ним. Его разлука с ней, в первую очередь, была, при всех обстоятельствах дела, неоправданной; и вряд ли возможно поверить, что его первоначальный уход от Кендал был следствием плана преднамеренного отказа от своей семьи. Если бы не затягивание этого разделения после того, как отпала первая необходимость в нем, казалось бы, не было абсолютно никакого оправдания. Его сын, преподобный Джон Ромни, с похвальным желанием почтить память своего отца, настаивает, в качестве слабого извинения за жестокость художника, на том, что его дела всегда были менее процветающими, чем казались; что его братья были для него тяжелым бременем и лишили его сбережений; что его профессиональные поездки в Париж и Рим съели все деньги, которые он смог собрать; и что, таким образом, "череда неблагоприятных обстоятельств создавала препятствия на пути к благим намерениям, пока время и отсутствие не стали также препятствиями".

По правде говоря, Ромни, похоже, всегда был на удивление робким и сдержанным; страдал чрезмерной моральной трусостью. В свой первый приезд в Лондон и ассоциации с юных художников из тон день, он почувствовал некоторый стыд в начале своей неосторожности, и некоторым опасением, она должна представлять каких-либо препятствий для его профессионального роста. Он стал "заложником фортуны" и страшился результата. Таким образом, он упорно хранил молчание на эту тему; и по мере того, как шло время, ему становилось все труднее признаваться в том, что из брака, который он с самого начала сделал предметом такой тайны. Кроме того, процветающие союзы других художников, его современников, возбудили в нем зависть и усилили его симпатии. Он начал думать, что для успеха художника совершенно необходимо удачно жениться. Натаниэль Дэнс был женат на миссис Драммер, известной как "йоркширское состояние", с восемнадцатью тысячами годового дохода. Джон Этли добился руки леди Дакенфилд с почти таким же доходом. Тогда от своих друзей-литераторов и поэтов он вряд ли получил бы поощрение действовать справедливо в таком вопросе. Лоуренс Стерн не был особенно хорошим образцом супружеской верности.

Мистер Хейли и все остальные придерживались чрезвычайно поэтических взглядов на привилегии и прерогативы гения; были против ограничений и щепетильности любого рода в этом отношении; и изливали на художника густые потоки стихотворной лести, настолько пропитанной идеализмом и платонизмом, что простые правила добра и зла были совершенно смыты гармоничным и трансцендентным потоком. Ромни, слабый, тщеславный, эгоистичный, позволил увлечь себя по тропинкам, которые, какими бы цветущими и приятными они ни были, все же были достаточно подлыми и презренными, и, слушая звон лиры Хейли, остался глух к тоске бедной женщины, угасающей, одинокой и покинутой на севере, — Мэри Эббот, которой он в юности поклялся, что смерть разлучит их, чтобы любить, почитать и чтить эриш. Около тридцати лет муж и жена ни разу не видели друг друга — были абсолютно разлучены.

Теперь у него было столько работы, сколько он только мог выполнить. Он часто проводил за мольбертом по тринадцать часов в день, начиная с восьми утра, зажигая лампу, когда угас дневной свет, и работал иногда до полуночи. У него было пять, а иногда и шесть сиделок в день. Обычно он завершал портрет в три четверти за три или четыре сеанса и мог сделать это легко, при условии, что к картине не были приложены руки. Сеансы варьировались по продолжительности от трех четвертей часа до полутора часов каждый. Теперь его единственным временем для идеального или исторического искусства был промежуток между отъездом и приходом натурщиков или когда они не могли выполнить свои обязательства перед ним; но он с удовольствием относился к таким разочарованиям, имея всегда под рукой запасной холст, на котором он мог бы заняться каким-нибудь причудливым сюжетом. Конечно, это тесное применение в конце концов не обошлось для него без пагубных последствий. "Мое здоровье, - писал он в более поздний период своей жизни, - отнюдь не постоянно. Мои нервы сдают, и у меня нет времени искать удовольствия, чтобы предотвратить ухудшение здоровья. У меня заняты руки, и я буду вынужден, наконец, отказаться от new faces, чтобы иметь возможность закончить номера, которые у меня есть в незавершенном состоянии. Я буду сожалеть о необходимости воздерживаться от выбора новых лиц; новизна доставляет больше удовольствия, чем выгода от отправки их домой законченными. Но это должно быть сделано. "Его ежегодный уход на месяц в отпуск в дом Хейли в Эртеме не принес реальной пользы его здоровью. Все это время он был вынужден постоянно относиться к себе как к гению. Хейли, выражаясь пространно, всегда умолял своего гостя усилить его напряженный дух приложения сил, заклиная его отдохнуть от чрезмерного труда "во имя этих бессмертных сил, Прекрасного и Возвышенного" и т.д., В то же время он побуждал художника к новым и более масштабным трудам, дразня одаренного человека бесконечными предложениями, сбивая его с толку лепетом притворной сентиментальности и туманного эстетизма. "Всякий раз, когда Ромни бывал у меня в гостях, - пишет Хейли, - я была рада отложить свое непосредственное занятие ради удовольствия найти и представить обширный выбор таких предметов, на которых он мог бы с удовольствием проявить свои способности". Бедному Ромни не было дано покоя. Хейли постоянно находился при исполнении служебных обязанностей, удовлетворяя собственное непомерное тщеславие за счет художника. Он продюсировал четыре образа Сирэны, героини "*Триумфов нрава*" Хейли. Он написал сцену из "*Бури*" для "Шекспировской галереи" Бойделла, автором проекта которой, как всегда утверждал Ромни, была Хейли, а в студии она позировала Просперо. В доме Хейли собралась небольшая группа поэтов, мужчин и женщин, собравшихся для взаимного прославления в самых пустословных стихах, и они были рады покупать портреты и эскизы художника за такие мелкие деньги, как сонеты и строфы, а также поэтические послания. Ромни исполняет роль миссис Хейли, получает в награду восемьдесят восемь ярких

строк от своего мужа, который призывает к себе на помощь Эола, Ориона, Борея, Остера, Зефира, Эвруса, Голод и Цереру для лучшего оформления своих стихов. Он пишет портрет мисс Сьюард, и благодарность леди изливается в панегирике

.... удовольствия хейлианской доски, Где, как его карандаш, возвышенная душа Ромни Сияет смелыми линиями, оригинальными и сильными и т.д.

"Любимый и достопочтенный Титиано!" — писала она несколько лет спустя; "Как этоимя напоминает мне счастливые часы, которые я провела с тобой в Эртеме; когда титулом "Муза" ты позвал меня на утреннюю прогулку!" Среди скучной болтовни, которая стала в Эртеме поэзией, сонет в честь Ромни, написанный настоящим поэтом — Уильямом Каупером, может считаться чистым золотом.

В начале 1782 года Эмма Лайон, известная тогда как миссис Харт, а впоследствии как леди Гамильтон, впервые позировала мистеру Ромни. Художники и поэты уже достаточно потрудились, прославляя ее красоту, эту леди, которая ничего собой не представляет. Она получала удовольствие от полной демонстрации своих чар: вероятно, считая, что ее красота дана ей не только для нее самой, но и для того, чтобы весь мир, если таковой имеется, мог, по крайней мере, смотреть на нее и восхищаться. Действительно, одно время ходили слухи, что она олицетворяла Богиньздоровья, когда "небесный" доктор Грэхем читал свои странные и неприличные лекции на Пэлл-Мэлл; но этот скандал был опровергнут. Несомненно, однако, что ее колдовство эффективно подчинило Ромни и Хейли. Художник был простобез ума от нее; не мог видеться с ней достаточно часто; чувствовал себя беспокойным и несчастным в ее присутствии; сократил число своих натурщиков и не допускал посетителей до полудня, чтобы у него было достаточно времени, чтобы посвятить прекрасной Эмме и ее портретам. Это увлечение длилось годами. "В настоящее время, - писал он Хейли в 1791 году, - и большую часть лета я буду занят написанием картин с *"божественной леди"*. Я не могу дать ей никакого другого эпитета, потому что считаю ее выше всех женщинд."Долгое время ему казалось, что он способен писать только Эмму Лайон. Его сын перечисляет около двух десятков портретов, на которых она предстает в образах Цирцеи, Ифигении, Святой Цецилии, Чувствительности, Вакханки, Алопе, Старой девы, Кассандры (для Шекспировской галереи), Калипсо, Прорицательницы, Жанны д'Арк, Магдалины и т.д.; некоторые из них остались незаконченными. Но в какой-то момент форма и черты его прекрасной модели появились на холсте художника, пусть он попробует нарисовать все, что захочет. Прекрасная Эмма совершенно покорила его. Разлученный с объектом своего обожания, он был доведен до отчаяния. Он пишет Хейли, жалуясь, что обнаружил перемену в поведении своей Эммы: "Казалось, холодность и пренебрежение заменили ее неоднократные заявления обуважении". Хейли присылает художнику несколько стихотворений, которые тот переписывает и подписывает, начиная с "Милостивая Кассандра", и жалобно просит:

... какие жестокие тучи мрачно охладили Твою милость, что для меня была жизненным огнем? О, пусть это засияет снова: или хуже, чем убить Твою душу - запавший художник чувствует, что его искусство истекает!

Поэт, похоже, был не менее охвачен любовью. "Ее черты, - пишет он, - подобно языку Шекспира, могли передать все чувства природы и все градации каждой страсти с самой

завораживающей правдивостью и блаженством выражения". В настоящее время леди подала руку сэру Уильяму Гамильтону и отплыла в Неаполь. Однако перед отъездом она примиряется с художником; навещает его, возвращается к своим прежним добрым манерам, остается с ним такой же сердечной, как всегда, и позирует ему для портрета, который он должен написать в подарок ее матери. Бедный Ромни!

В 1794 году в организме художника появились симптомы упадка; его умственные немощи усилились. Он стал жертвой своего рода интеллектуальной сверхфетации. Он постоянно планировал работы такого масштаба, которые с самого начала делали их безнадежно невыполнимыми. Его мозг был болезненно активен, в то время как руки дрожали и были неуверенны, а зрение затуманилось. Его поведение стало раздражительным, и более чем когда-либо робким и подозрительным. Он писал своему сыну: "Я задумал много грандиозных замыслов; я сформировал систему оригинальных сюжетов, моральных и моих собственных, и я думаю, что это один из самых грандиозных, о которых когда-либо думали; но никто этого не знает. Следовательно, это мое первое желание уйти на покой и продолжить реализацию этих планов, поскольку я начинаю чувствовать, что не могу выносить неприятности любого рода". Он покидает свой дом на Кавендиш-сквер и становится покупателем загородного дома в Холли-Буш-Хилл, Хэмпстед, после того, как отказался от проекта, который он когда-то рассматривал, по покупке четырех акров земли недалеко от Эджвер-роуд и покрыл их группой фантастических зданий собственного дизайна. Однако к дому в Хэмпстеде он сделал множество причудливых пристроек, соорудив большую галерею для картин и скульптур, деревянную галерею или крытый аттракцион, столовую рядом с кухней с открывающимся в нее люком для хранения масла, чтобы он и его гости могли наслаждаться бифштексами "горячими-горячими" по тому же плану, который преобладал в Beefsteak Club, занимавшем тогда помещение в театре "Лицеум". Стоимость этих изменений составила почти три тысячи фунтов. С совершенно детским рвением он вступил во владение своим новым домом еще до того, как высохли стены, и пока рабочие все еще завершали изменения, которые он заказал. до тех пор, пока у него не стало достаточно места для его бесчисленных художественных сокровищ. Его картины были забиты и разбросаны повсюду. Некоторые из них были расположены вдоль деревянной аркады, где, выставленные на открытый воздух и попеременно подверженные воздействию влаги и мороза, они были почти полностью уничтожены в течение зимы, в то время как некоторые были намеренно украдены. Художник теперь мало что мог сделать: он мог начать, но был не в состоянии закончить или даже возобновить свое начинание. Казалось, тяга к искусству покинула его; он перестал верить в себя; им овладело нервное уныние; его одолевали мрачные тревоги и смутные предчувствия. Вскоре у него начинает кружиться голова, а правая рука немеет от начинающегося паралича. Хейли навещает его в последний раз в апреле 1799 года и "с горечью осознал, что его растущая слабость тела и разума открывает лишь мрачные перспективы на остаток его жизни". Он навсегда откладывает кисть. Внезапно, не сказав никому ни слова о своих намерениях, он садится в северный дилижанс и прибывает в Кендал. Ослабевший и измученный, он принят своей женой с величайшей нежностью. Ни одно слово упрека за пренебрежение и одиночество, на которые он обрек ее на столько лет, не сходит с ее губ. С неослабевающей заботой, с религиозной серьезностью эта любящая, всепрощающая женщина ухаживает за одром умирающего мужчины. Его разум умирает раньше тела; в течение нескольких месяцев он остается безнадежно слабоумным, свободным от страданий, но совершенно бессознательным; свой последний вздох он испустил в Кендале 15 ноября 1802 года, на шестьдесят восьмом году жизни.

Очевидное несоответствие между беспричинной жестокостью Ромни в его домашнем облике и его репутацией среди близких и современников за большую доброту характера, великодушие и общую ценность достаточно примечательно. Однако есть много мужчин, которые выглядят ничуть не лучше, когда их видят при свете собственного камина. Хейли много говорит о *чрезвычайной чувствительности* своего друга: "Его губы, - пишет поэт, - дрожали от чувства жалости при виде горя или при рассказе трогательной истории". Камберленд упоминает, что художник был "по натуре склонен к слезам". Однако его благотворительность была направлена не на домашнюю одежду; горе, которого он не видел, очень мало беспокоило его. Тщетно искать сколько-нибудь достаточных извинений за постыдное обращение Ромни со своей женой и детьми. Если бы можно было забыть это глубокое пятно на его характере, он, казалось бы, во всех других отношениях жизни имел бы право на уважение и похвалу. К беднякам и урожденнымди он был готов не только из-за своей чувствительности, но и из-за своего кошелька. По отношению к своим друзьям он всегда был верен и щедр. Достигнув профессионального возвышения, он был почти безразличен к вознаграждению за свое искусство, ценя деньги гораздо меньше ради них самих, чем за признание его положения и способностей, которые оно демонстрировало; в то время как ко всем молодым художникам он был особенно добр и снисходителен. Он был первым, кто поддержал Флэксмана, оценил его работы и аплодировал им; он всегда был сердечным и любящим другом скульптора, о чем убедительно свидетельствует их переписка. "Я всегда помню, - говорит Флэксмен, - мистер Ромни с благодарностью вспоминает о моих мальчишеских годах и произведениях; его оригинальная и яркая беседа; его виртуозные, величественные и прочувствованные сочинения постоянно стоят передо мной; и я все еще ощущаю пользу от его знакомства и рекомендаций".

Исторических картин Ромни очень много, хотя сравнительно немногие из них можно считать полностью законченными работами. По оценке Аллана Каннингема, на одного действительно законченного человека приходится пять наполовину сделанных, а на пять наполовину сделанных - по меньшей мере дюжина просто набросанных на холсте. Художник был полон порыва; вначале он был очень энергичным и нетерпеливым, но вскоре устал и только путем болезненных усилий и экстраординарного труда добился завершения своих начинаний. Ему не хватало способности к концентрации; он постоянно растрачивал свои неоспоримые способности на ряд поспешно принятых проектов, грубо задуманных и безжалостно заброшенных, когда температура его энтузиазма понижалась или на его пути возникали какие-либо непредвиденные трудности. О том, как сумасбродный и бессистемный характер его ума был взращен и усугублен озорными усилиями Хейли, мы уже писали. Вряд ли стоит ожидать, что восторженный панегирик, произнесенный Флаксманом в адрес постановок своего друга, будет одобрен современными критиками. Действительно, характеристики, на которых Флаксман особенно останавливается как на достойных высшей похвалы, в наши дни будут скорее считаться недостатками. Строгое подражание античным; искусственная простота композиции; голые фон; барельеф стиль обращения; псевдо-чистоты, которые отвергли естественное чувство и действия в интересах удобной intentionally подходит выражение—это были ценные подарки в Флаксман глаза; до современных художников, как они появятся, вместо ошибочных суждений, относящихся к прошлому школы искусств: ложные моде нынешнего поколения художников, к счастью, переросла и лентуoned. В то же время, однако, не следует забывать, что большинство произведений Ромни этого класса выдерживают сравнение с

лучшими произведениями его современников, и что некоторые из них в замечательной степени демонстрируют изящество его манер, широту выражения и возвышенность цели.

Как портретиста Ромни будут больше ценить и помнить, хотя маловероятно, что найдутся какие-либо существующие ценители, которые заявят о себе вместе с лордом Турлоу из "фракции Ромни", в отличие от школы Рейнольдса. Сравнивая работы художников—соперников, легко увидеть, что какой бы упорной ни казалась гонка за славой, которую они вели в свое время, на самом деле между президентом Академии и "ман на Кавендиш-сквер" существует огромная дистанция. Дело не только в том, что Ромни не обладал разнообразием Рейнольдса; что он не мог придать портретной живописи новую жизнь, в которую Рейнольдс с такой радостью вложил ее: он не так хорошо отразил характер; он не мог наделить своих персонажей атмосферой покоя, непринужденности и элегантности. Это характерно для портретов Рейнольдса; он не смог придать интереса своему фону, как правило, слишком близкому, плоскому и сильно раскрашенному; и у него не было успеха сэра Джошуа в подавлении эксцентричности тогдашнего ценового ума и придании определенного изящества и красоты даже самым пышным накидкам, манжетам, рюшам, парикам, галстукам и оборочкам, распространенным столетие назад. Во многих портретах Ромни чувствуется *модность*, в отличие от *благородства*, которое является отличительным признаком фотографий Рейнольдса. При созерцании сэра Джошуа обнаруживается уместность, целостность работы, которая эффективно предотвращает всякие мысли о ролях, сыгранных портным или модисткой при туалетенатурщика. Это не всегда так с портретами Ромни; узор, крой и *voque* не преминули заявить о себе. По цвету кожи Ромни очень неравноценен; в его время он, как известно, уступал цвету Рейнольдса, хотя, несмотря на некоторые случаи щелочности и разбавленности, в целом был насыщенным, чистым и блестящим. Но обращение президента к необоснованным методам получения красивого оттенка испортило большинство его работ, сделав их великолепие мимолетным в виде фотографий. Ромни предусмотрительно придерживался более безопасной манеры. Многие из его картин даже сейчас могут быть едва ли менее свежими и яркими по цвету, чем когда они впервые сошли с его мольберта. Его оттенки гвоздики и мякоти часто необычайно хороши. Однако его маленькие портреты обладают достоинством, силой и мужественностью, а не абсолютной легкостью или утонченностью. Но его главный успех пришелся на женские головки. В быстром и отчетливом восприятии красоты он не отставал от Рейнольдса; хотя иногда он достигал определенной поэтической высоты выражения, которую было бы трудно провести параллельно с работами сэра Джошуа.

Колебания в славе, от которых пострадал Ромни, конечно, постигли и многих его собратьев по профессии. Мы читаем, например, что сэр Годфри Неллер иногда получал в качестве оплаты за портрет значительную сумму звонкой монетой с добавлением пары картин Рембрандта в качестве довеска. И все же сейчас один-единственный экземпляр Рембрандта превышает по стоимости целую галерею Кнеллеров. И Рембрандт умер неплатежеспособным, в то время как сэр Годфри сколотил состояние! Никто не будет оспаривать справедливость состоявшегося пересмотра судебного решения; возвышение Рембрандта за счет Неллера. Но может возникнуть вопрос, не был ли Джордж Ромни несправедливо унижен, хотя все могут согласиться с тем, что сэр Джошуа Рейнольдс не был чрезмерно превознесен. Возможно, однако, что когда человек возвышается до высокой ступени известности, неизбежно, что он в какой-то степени укрепит на поверженной и приниженной репутации своих современников.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[14] Замечание относится к некоторым одам Камберленда в честь Ромни и комментарию Джонсона по этому поводу: "Что ж, сэр, они считались бы такими же хорошими, какими обычно бывают оды, если бы Камберленд не назвал их своим именем; но имя немедленно вызывает порицание, если только это не имя, которое отражает все, что было до него. Более того, Камберленд сделал свои оды вспомогательными для славы другого человека. Они могли бы достаточно хорошо работать сами по себе, но не только наделил их именем — он заставил их нести двойную ответственность".



КОСУЭЙ, ХУДОЖНИК-МИНИАТЮРИСТ.

Биографы, похоже, часто выбирают между двумя слабостями. Они любят утверждать, что героем своего повествования приходит в истине нежного сточешских крон, однако тучи несчастья может какое-то время были скрыты от общего замечания о славе его родословной, или, если это невозможно, с них взять-то вроде гордости за жилое помещение и преувеличивая скромности своего происхождения и состояния. Он - некое тело, или он - никто; джентльмен выдающегося происхождения или совершенно неизвестное существо с самыми смутными представлениями о своем происхождении: беспризорник на обочине, бродяга с улиц, его восхождение из безвестности к возвышению полностью объясняется его собственными внутренними достоинствами и усилиями.

Этому последнему упомянутому методу биографической обработки был подвергнут Ричард Косуэй, художник и королевский академик прошлого века: человек, пользовавшийся известностью в свое время, хотя эта слава, возможно, дошла до нас не в очень хорошей сохранности. Тот факт, что в расцвете сил он был светским человеком, "персоной" в обществе, спутником принцев и выдающимся художником, дал своего рода толчок фантазии возвести его

к гораздо более низкому уровню жизни. Авторы, занимающиеся историей художника и готовые указать на него в настоящее время как на обитателя и украшение "позолоченного салона", предварительно с удовольствием рассказали о его более раннем и скромном положении мальчика на побегушках в академии рисования. Контраст был эффектным, живописно—драматичным. созерцайте эту сцену мрака и деградации; теперь обратимся к другому полотну, полному солнечного света и процветания. Разве сравнение не впечатляет? Но тогда это должно быть правдой.

Этим черно-белым взглядом на перипетии карьеры Косуэя мы обязаны, в первую очередь, мистеру Дж.Т. Смит, граверу, антиквару и автору "*Жизни Ноллекенов*" и других книг. Мистер Шипли из Нортгемптона, брат епископа Святого Асафа и основатель Общества искусств, основал школу рисования в доме № 229 на Стрэнде. Косуэй, когда, по словам Смита, был еще совсем мальчиком, получил уведомление Шипли и был нанят им для обслуживания студии и разноски туда-сюда чая и кофе, которыми экономке заведения было разрешено снабжать студентов по цене три пенса с человека. Ноллекенс и отец Смита были среди учеников и, как говорится далее в рассказе, по доброте душевной обучили мальчика Ричарда Косуэя рисованию и побудили его побороться за призы, которые он впоследствии получил от Общества искусств. Эти подробности, вероятно, Смит получил от своего отца или от Ноллекенса — если, конечно, они не являются полностью результатом не столько его собственного изобретения, сколько путаницы имен и неверного восприятия происшествий, которым подвержен каждый, кто слишком сильно напрягает свою память. Можно заметить, что Аллан Каннингем рассказывает факты, касающиеся происхождения и молодости Косуэя, которые во многом противоречат эпизоду с мальчиком на побегушках в его жизни, описанному Смитом.

Ричард Косуэй родился в 1740 году в Тивертоне, графство Девоншир, исключительно богатое известными художниками, давшими жизнь, в частности, Хейдону, Норткоту и Рейнольдсу. Отец Косуэя был директором грамматической школы в Тивертоне; его дядя некоторое время был мэром; а семья, по происхождению фламандская, занимавшаяся шерстяной мануфактурой, владела значительной собственностью в городе и окрестностях. Связи Косуэев с Фландрией приписывали их владение некоторыми ценными работами Рубенса, которые впервые зажгли любовь к живописи в сердце юного Косуэя и сделали его праздным школьником и неутомимым художником. Учитель Тивертонской школы, естественно, был возмущен недостаточным усердием своего сына и ученика; он был за то, чтобы наказать его розгами за лучшее поведение, запретив ему вообще пользоваться карандашом под страхом суровых наказаний. Дядя мальчика, мэр, и рассудительный друг и сосед, некий мистер Оливер Пирд, похоже, лучше оценили ситуацию. Они вступились за молодого художника и добились для него разрешения рисовать в то время, когда он мог быть свободен от занятий в гимназии. Но в конце концов, кажется, все пришли к согласию, что мальчик должен закрыть свои книги: он своенравен и должен добиться своего - стать художником: нет никакой надежды на то, что он преуспеет в какой-либо другой сфере жизни. Его нужно ублажать до предела. Его страсть нужно излечивать, потакая ей. Если он добьется успеха — что ж, хорошо, — больше сказать нечего. Если он потерпит неудачу, то эта неудача отрезвит его, утверждают его друзья: сделает его послушным и сговорчивым, послушным родительским командам на будущее.

В тринадцать лет его отправили в Лондон учиться у Хадсона, наставника Рейна Олдса (и в этом отношении более примечательного, чем в чем-либо другом, хотя его заслуги как художника-

портретиста менее достойны презрения, чем многие предполагают); все расходы должны были покрывать мэр Тивертон и любезный мистер Оливер Пирд. Проучившись год в Хадсоне, молодой Косуэй поступил в Академию Шипли, о которой уже упоминалось. Вероятно, он был несколько щедрым, незначительного вида парнишкой, и поэтому его сделали задницей и посмешищем для более энергичных студентов, вынужденных прислуживать им и повиноваться их приказам, даже выполняя черную работу, точно так же, как это делают младшие мальчики в других академиях — ибо в школьном мире сила имеет право, — и таким образом, возможно, возникла история мистера Смита о мальчике на побегушках. Но вряд ли можно сказать, что это подтверждается дальнейшими фактами, которые он продолжает излагать: как юный Косуэй в течение нескольких лет получил не менее пяти премий, некоторые в размере пяти гиней, а одну в размере десяти гиней, от Общества искусств: первая премия была присуждена, когда ему было всего четырнадцать лет, последняя — когда ему не исполнилось двадцати четырех. Неквалифицированный мальчик на побегушках вряд ли мог получить награду сразу же после начала учебы.

Уволившись из Шипли, он стал на время преподавателем рисования в школе Парра, но вскоре за свой счет занялся снабжением ювелирных мастерских миниатюрными картинками на слоновой кости; хорошенькие головки и причудливые сюжеты или мифологические сцены можно было обрамить золотом или инкрустировать бриллиантами; мод того времени был неполон без дорогой табакерки, украшенной крышкой, красота которой, возможно, несколько превосходила ее пухлость. Косуэй, похоже, был как раз тем художником, который удовлетворял спрос такого рода. Он был трудолюбивым, любил деньги, — но скорее потому, что он служил привычки, которые были склонны к экстравагантным, чем для каких-то особо грязных Reasons — и был не высокого мнения, как и его искусство. Он был не прочь немного принизить его, угождая своим друзьям-лавочникам и набивая собственные карманы. И его исполнение было очень быстрым и ловким; он мог вложить в своих подданных ровно столько работы, сколько придало бы им в глазах необразованных людей вид высокой отделки, в то время как на самом деле они занимали лишь небольшую часть его времени и приносили ему самую обильную прибыль. Но, пусть и незначительные, они, безусловно, были элегантно; пусть и не очень чистые в художественном отношении, они, несомненно, были достойны внимания большого и важного класса. Спрос на образцы оригинального вкуса мистера Косуэя в конце концов почти превысил его возможности.

Сначала своими сюжетами из табакерки, а затем портретами — на слоновой кости или красным и черным мелом — в манере, предложенной Бартолоцци, — Косуэй зарабатывал большие суммы. В течение многих лет считалось, что он получал гораздо больший доход, чем могли бы обеспечить усилия всех его собратьев-художников, вместе взятых. Но в его пользу надо сказать, что он очень усердно работал. На пике своей славы он иногда хвастался, садясь ужинать, что за день нанял двенадцать или четырнадцать натурщиков. Часто он завершал портреты за три сеанса по полчаса каждый. Но тогда его рисунок был едва заметен, и многие из его миниатюр с современной точки зрения можно рассматривать только как тонированные наброски, после того как была сделана поправка на скоропортящуюся природу используемых им красок. Кажется, он овладел хитростью обогащать цвета глаз, губ и щек своих натурщиков, сводя все остальные оттенки на картине к холодным серо-голубым тонам. Благодаря этой системе резкого контраста любой намек на позитивный цвет приобретал замечательную теплоту и яркость. Художник-миниатюрист вряд ли может не улучшать и не совершенствовать предметы, с которыми он имеет дело; во-первых, потому, что деликатная природа материала, с которым он

работает, его изысканная поверхность и нежная текстура придают особую чистоту всем его оттенкам. Самый грубый цвет лица приобретает блеск и гладкость, когда его пытаются передать слоновой костью; тонкая основа просвечивает и придает красоту и четкость самым смуглым оттенкам. И потом, в дополнение к этому, Косуэй в полной мере обладал свойственной портретистуинтеру способностью льстить своим натурщикам. Он не мог не понравиться им. Он прекрасно понимал, как, сохраняя реальное сходство, придать лицу самое счастливое выражение; сгладить непривлекательные черты; изменить некрасивые черты; скрыть слабости, подчеркнуть действительно хорошие черты лица; осветлить тусклые глаза и покраснеть на бледных губах и щеках. Недостатки его портретов заключаются в их чрезмерно сознательной грации; они улыбаются, искрятся, лукавы и обаятельны до крайности, которая иногда приближается к безумию. И он был склонен, возможно, слишком настойчиво фиксировать моду своего времени. Как мы знаем, в то время была мода на нагромождение на головы всевозможных нарядов: перьев, кружев, лент, бархатных шляп, чепцов-мафиози и нитейжемчуга. Косуэй не утаит от нас ни одного из этих украшений, скорее он заставит нас использовать их в избытке, и, рассматривая бабушек и прабабушек нынешнего поколения такими, какими они предстают перед нами в соответствии с искусством Косуэя, мы приходим к выводу, что милые пожилые леди на самом деле были самыми сногшибательными кокетками, с довольно экстравагантным отношением к требованиям своих модных журналов и охваченные страстью глазеть на своих ближних до такой степени, что это было решительно предосудительно.

Но следует признать, что Косуэй устраивал своих заказчиков и, более того, в основном удовлетворял художественным требованиям своего периода. Как бы ни осуждали его суровые критики или насмехались над художниками-соперниками, успех ему был обеспечен. И по художественной легкости и точности рисунка, когда он заботился о том, чтобы быть особенным в этом отношении, вряд ли можно было сказать, что он отставал от своих современников. Его копии с античных работ были изящны и правильны благодаря его частой практике в галерее герцога Ричмонда, а его контуры вызвали горячее восхищение Бартолоцци и Чиприани. Время от времени он пробовал свои силы в высоком историческом искусстве Барри и Фузели, но его амбиции, вероятно, ограничивались менее претенциозными рамками — "маленьким приятным раем миниатюры", как выразился Аллан Каннингем; его больше интересовали ласки мира моды, чем аплодисменты знатоков. В обществе он пользовался властью, ибо не мог ли он с помощью своего карандаша как бы выдавать свидетельство о красоте тому, кому хотел? Разве многие из его натурщиков не приобрели благодаря ему репутацию привлекательной внешности, которая сохранилась даже до наших дней и которой, если бы не его искусная лесть, они никогда бы вообще не обладали? Итак, в гостиных и будуарах его чествовали, с любовью приветствовали и всячески обхаживали, в то время как в карман ему клали много денег, и таким образом, по словам одного из его биографов, благодаря добытому золоту и веселой компании, в которой он вращался, он превратился из одного из самых грязных мальчишек в одного из самых умных мужчин.

Он действительно был кокетлив в своей сообразительности. Но тогда он жил в те времена, когда среди большого класса людей любовь к изысканной одежде переросла в настоящую страсть. Находясь под покровительством принца Уэльского, что ему оставалось делать, кроме как подражать своему покровителю, который был ничем иным, как "нарядным"? "Макаронины" стали сенсацией того времени. Отряд юных джентльменов, которые внесли грандиозный тур сформировал себя в клубе, и их всегда по их таблице-Ди-ш макарон—это то съедобного, но

мало известны в Англии,—они получили название макаронными изделиями клуб; по крайней мере, их имена, как правило, при этом учитываются. Макаронный клуб был для прошлого века тем же, чем Крокфорд был для нынешнего. "Она была составлена, - говорит Уолпол, - из всех путешествующих молодых людей, которые носят длинные локоны и шпионские очки". В вопросах моды Макаронии претендовали на абсолютное превосходство. Они правили миром общества, особенно проявляя интерес к туалетам. Носить стиль одежды, который не был санкционирован Макаронным клубом, означало быть отвергнутым как внешний варвар. Какое—то время все было "по-макаронному". Это стало фразой часа - возникшей так же внезапно, так же всецело завладевшей городом и, наконец, исчезнувшей так же бесследно, как это всегда бывает с подобными фразами. Конечно, Косуэй должен быть в моде, соответствовать всеобщему юмору. Он одевался на пике макаронной моды. Его невысокую невзрачную персону можно было увидеть во всех общественных местах, одетую в шелковый сюртук из малберра, обильно расшитый алой клубникой, со шпагой, саквояжем и маленькой треуголкой, нахлобученной поверх напудренного парика. Он принял жеманный, наигранный вид - тон чрезмерной утонченности и изысканной чувствительности. Он претендовал на абсурдное превосходство над своими собратьями и, стремясь скрыть свое реальное и более честное положение трудолюбивого художника, постоянно выдавал себя за создание моды. Конечно, в конце концов он вызвал отвращение у своих братьев-художников, хотя на самом деле его не устраивало "качество". Первые презирали его, его прекрасную одежду, великолепную мебель и чернокожих слуг — более сатирические выставляли его на посмеище в витринах магазинов смехотворными карикатурами, такими как "Художник-миниатюрист по макаронам; или, например, Ямочка, сидящая на его картине": вторые приходили к нему на пиры, пили его вина, выигрывали у него деньги наугад, до предела поощряли его расточительность, в то время как они кривили рот у него за спиной и осуждали втайне и между собой безрассудство его поведения. Однако в пользу художника следует сказать, что он усердно и успешно трудился, чтобы его профессиональный заработок хоть в какой-то степени соответствовал его роскошным личным привычкам. Чиприани рассказывал, что после того, как Косуэй потратил целые ночи на самые легкомысленные и никчемные занятия, его все же можно было найти в ранний час в его студии, усердно трудящимся, чтобы возместить потерянное время и деньги, очень раскаивающимся в прошлом, полным самых благих намерений на будущее: все это, конечно, было оставлено и забыто, когда наступал вечер, зажигались канделябры, карты рассыпались по столу и светский мир снова собирался вокруг него в гостиной.

Будучи менее честным источником заработка, чем его собственный карандаш, Косуэй основал компанию, помогая удовлетворить существовавший тогда спрос на образцы старых мастеров. Любовь знатоков к древнему искусству, даже к его самым подозрительным образцам, пережила сатиру Хогарта и возмущение Барри. Мы являемся более теплыми друзьями для торговцев картинами, чем для художников. Современные произведения любого вида продавались с пугающей скидкой: постановки прошлого были в высокой цене. Косуэй умело ухитрился получать прибыль в двойном качестве дилера и покупателя. Он присоединился к рядам тех, кого Барри с горькой жалобой описывает как "искусных людей как дома, так и за границей, [которые] не преминули воспользоваться этой страстью к древнему искусству ... за то, что продавал от имени этих великих мастеров старые копии, подражания и этюды всех малоизвестных художников, которые работали в Италии, Франции и других местах на протяжении двухсот лет. "Косуэй вышел на рынок сомнительных старых мастеров и закупил их в большом количестве; насчет многих из его образцов раньше, вероятно, не было никаких

сомнений. Он ремонтировал их, заново трогал, покрывал лаком, вставлял в рамы и продавал по хорошим ценам, как "шедевры древнего искусства", таким благородным и снисходительным покровителям, у которых были галереи, которые нужно было заполнить, или стены, которые нужно было покрыть, и деньги, с которыми можно было расстаться. Этот метод был, несомненно, скорее прибыльным, чем почетным. Апологеты Косуэя — и Хэзлитт среди них — говорят за него, что он был "дитя Фантазии", жертвой собственных обманов, что он действительно верил в подлинность, в чистую оригинальность тех старых мастеров, над которыми он работал собственноручно, почти не поддающихся идентификации. Но самообман, который, несомненно, является источником прибыли для обманщика, имеет, мягко говоря, подозрительный элемент.

Сначала Косуэй занимал дом на Орч-ард-стрит, Портман-сквер; но по мере того, как его доход рос, он переехал на Беркли-стрит № 4, напротив стены герцога Девонширского, и в то время, по словам Смита, за ним ухаживал слуга-негр, примечательный тем, что опубликовал том объемом в октаву на тему рабства. Именно на Беркли-стрит Косуэя впервые заметили принц Уэльский и его братья королевской крови, чье щедрое покровительство художнику принесло ему всеобщее признание. Он был назначен ординарным художником принца, а в 1771 году был избран королевским академиком.

Косуэй женился на Марии Хэтфилд, дочери англичанина, сколотившего состояние на содержании отеля в Ливорно. В истории этой дамы есть оттенок трагедии. Четверо старших детей были тайно убиты полубезумной служанкой, чье преступление оставалось нераскрытым до тех пор, пока не было подслушано, как она угрожала жизни маленькой Марии. На допросе убийца признала свою вину и была приговорена к пожизненному заключению. Впоследствии у Хэтфилдов родились другие дети. Шарлотта, которая дожила до того, чтобы стать несчастной женой Кумби, автора "Доктора Синтаксиса", и родила сына, впоследствии известного как подающий надежды художник. Мария Хэтфилд получила образование в монастыре, где обучалась музыке и рисованию. Впоследствии она изучала живопись в Риме и там познакомилась с Баттони, Мароном, Фузели, Райтом из Дерби и другими художниками. После смерти отца она решила вернуться в монастырь, но мать привезла ее на свидание в Лондон, и дружба, которую она тогда завязала с популярной Анжеликой Кауфман, в конце концов побудила ее отказаться от всякой мысли о жизни монахини. Вскоре она стала женой Ричарда Косуэя. Свадьба состоялась в соборе Святого Георгия на Ганновер-сквер; Чарльз Таунли, знаменитость из Таунли Марбл, выдал невесту.

Она обладала красотой — белокурая англо-итальянка с пышными золотистыми волосами, — талантом и деньгами. В год своего замужества она выставила несколько миниатюр, вызвавших восхищение в Королевской академии. Ее слава росла стремительно. Молодость, красота, гениальность миссис Косуэй стали притчей во языцех. Дом ее мужа был переполнен модниками, которые приходили посмотреть на художницу, восхититься ею и приобрести образцы ее творчества. Но Косуэй, вероятно, из гордости, хотя это могло быть и из-за острого осознания больших преимуществ, которые можно извлечь из сдержанности в подобном вопросе, не позволил своей жене заниматься профессиональной живописью. Немногие избранные могли время от времени становиться обладателями нескольких небольших набросков миссис Косуэй; при случае она могла оказать честь знатной даме, написав ее портрет; но способности миссис Косуэй, как следовало отчетливо понимать, не были поставлены на службу широкой публике. Конечно, эта эксклюзивная система значительно

повысила рыночную стоимость работ леди, и в то время как большинство людей восхваляло мистера Косуэя как мужа, слишком любящего и снисходительного, чтобы позволить своей милой жене губить свое здоровье, изводя ее работой за мольбертом, разумное меньшинство, возможно, более справедливо относилось к мистеру Косуэю, считая его действительно очень искусным практиком в том, что касается максимального использования таланта миссис Косуэй.

В связи с этим, однако, следует сказать, что со временем за ним уже не требовался такой тщательный уход; он был достаточно силен или почти силен, чтобы разрушаться в одиночку: он был в высшей степени респектабельного вида. Дама обладала поэтическим чувством и значительными художественными способностями. Ее наброски сцен из Спенсера, Шекспира, Вергилия и Гомера неплохо сочетаются с рисунками многих ее современников. И ее портреты были действительно достойны внимания; один из портретов прекрасной герцогини Девонширской, написанный в образе Синтии Спенсер, вызвал безграничное восхищение критиков и знатоков того периода.

С Беркли—стрит Косуэй переехал на южную сторону ПэллМэлл, заняв часть большого особняка, первоначально возведенного герцогом Шомбергом - этим "гражданином мира", как называет его Маколей, который был произведен в герцоги, кавалеры ордена Подвязки и магистры артиллерии Вильгельмом Третьим и пал от руки своего помощника в битве при Бойне, был, по словам лорда Маколей, похоронен в Вестминстерском аббатстве; но, по правде говоря, кажется, что его останки были помещены в кафедральный собор Нью-Йорка. Святой Патрик, Дублин, декан Свифт и Капитул, устанавливающие там памятники его памяти, и декан, пишущий *более суровую саркастическую эпитафию*^[15] о наследниках, которые пренебрегли своим долгом перед своим великим предком. Дом Шомберг—хаус, после смерти герцога разделенный на три отдельных дома и существующий до сих пор, хотя и в несколько измененном и изуродованном виде, часть которого сейчас занимает Военное министерство, — приютил под своей крышей многих известных художников. Здесь рисовал Джервас — ученик Неллера и предмет восхищения Поупа, чье уродство художник в своем портрете поэта изо всех сил старался исправить и скрыть; здесь жил безумный Джек Эстли, заключивший столь удачный брак с богатой леди Дакенфилд; и Натаниэль Хоун, королевский академик, державший в помещении негритянскую натурщицу, известную своей изысканной симметрией форм; затем Косуэй — и, что важнее всего, Томас Гейнсборо, умерший в верхней комнате 2 августа 1778 года. Косуэй подумал, что в просторных салонах Шомберг-хауса он найдет достаточно места и верности как для себя, так и для своих светских друзей.

И помещение становилось крайне необходимым, потому что приемы миссис Косуэй теперь были в моде в городе — были переполнены до отказа. Они были отмечены тем, что тогда было особенностью, хотя с тех пор это стало достаточно распространенной характеристикой подобных собраний. Там можно было встретить "Львов" — литературных, артистических и других. Последних новых поэтов, художников, актеров можно было увидеть с почестями в их новейшем блеске; новейших первооткрывателей, мореплавателей и путешественников, только что спасшихся после кораблекрушения или каннибалов, восходящих звезд Палаты общин — всех и вся, кто был хоть сколько—нибудь замечен, при условии, возможно, что они должны быть "элегантными и изобретательными", — все это заполняло гостиную очаровательной миссис Косуэй. Избранные общества, впервые собравшиеся на одном этаже и под одной крышей, встретились и пожали друг другу руки, получая от этого любопытное пикантное удовольствие, с...*Богемией*; следует употребить это слово, хотя оно и не очень приятное, часто употребляется

неправильной может быть неверно истолковано, и, прежде всего, хотя во времена Косуэя оно было совершенно неизвестно и неслыханно. Среди гостей особенно следует было отметить вигов, приверженцев принца Уэльского, политиков школы "буфф энд блу": литтл Косуэй, занятый среди них, пытаясь занять позицию государственного деятеля, сочувствуя революции и делая вид, что в судорогах французской нации видит зарю империи разума и вкуса, в которой почитались бы только гений и добродетель. Возможно, художник слишком откровенно выражал свои взгляды на этот счет. Принцу может быть позволено маскироваться под *пролет*; но для стороннего наблюдателя говорить о красном республиканизме с предполагаемым наследником королевской власти - это, мягко говоря, довольно сомнительный вкус. Мало-помалу дикий принц Хэл пришел к власти и отдалился от своих старых соратников. Регент покинул своих темно-желтых и синих друзей, холодно посмотрел на своих бывших политических компаньонов, лишив своей благосклонности Косуэя в числе прочих. Художник троубмало интересовался этим вопросом. Он был слишком горд или слишком равнодушен, чтобы приложить какие-либо усилия, чтобы вернуть королевское покровительство. Если он мало что сделал, чтобы заслужить ее дарование ему в первую очередь, то, конечно, он не сделал ничего, чтобы заслужить ее изъятие у него в конце концов.

Частым гостем у миссис Косуэй в течение последних десяти лет своей жизни был Гораций Уолпол, очень довольный получением "маленьких пригласительных записочек по-итальянски" от победительницы. Он рассказывает графине Оссори о своей встрече с "яШевалье д'Эоном" в 1786 году, после многолетнего перерыва, у миссис Косуэй. Он нашел "Шевальер" шумной и вульгарной; "по правде говоря, - пишет он, - мне кажется, она немного пообедала в "драгоне". Ночь была жаркая, на ней не было ни муфты, ни перчаток, и ее руки, похоже, не участвовали в смене пола, но больше подходят для того, чтобы нести стул, чем веер". В другой раз он признается: "Любопытство привело меня на концерт к миссис Косуэй — не для того, чтобы послушать Рубинелли, который спел одну песню по непомерной цене в десять гиней, а застолью же шиллингов я слышал, как в Оперном театре поют с полдюжины; нет, но мне было любопытно увидеть английского певца. Граф [Каупер], который провел тридцать лет во Флоренции и который больше гордится пинчбекским княжеством и ничтожным орденом от Виртемберг, чем тем, что был пэром Великобритании, когда Великобритания была чем-то". В другом месте он с восхищением отзывается о миссис Косуэй и описывает ее прием как сейм, на котором собираются представители всех принцев Европы.

Из Пэлл-Мэлл-Косуэй, штат Миссури, переехал в особняк побольше на юго-западном углу Стратфорд-Плейс, Оксфорд-стрит. Резной каменный лев стоял на страже у входа — факт, который побудил некоторых остряков прикрепить к двери следующие строки, обычно приписываемые Питеру Пиндару:

"Когда женщина на ярмарку приводит для представления льва", обычно вывеску привязывают к обезьяне. Но здесь виден обратный старый обычай, ибо лев снаружи, а обезьяна внутри".

По словам Смита, некое обезьяноподобное выражение лица Косуэя в какой-то мере оправдывалось сатиру. Раздраженный нападением, художник переехал еще раз — в дом № 20 по той же улице.

Доктор Уолкот (Питер Пиндар), который был занят тем, что забрасывал Королевских академиков грязью и камнями, конечно же, не пощадил ни Косуэя, ни его жену. В начале строки—

- Тьфу, Косуэй! Стыдно признаться, но ты носишь титул королевского академика.

он рекомендует художнику найти какое-нибудь более честное занятие и просит миссис Косуэй чинить рубашки и чулки и следить за своей кухней, а не выставлять свою мазню на всеобщее обозрение. Затем, как бы раскаиваясь в своей грубости, он продолжает: —

"Муза, боюсь, Ты действительно была слишком сурова в своей критике: Косуэй пишет миниатюры с достойным настроением, А миссис Косуэй может похвастаться некоторыми пустяковыми достоинствами".

Мебель и оснащение дома Косуэя на Стратфорд-плейс, по-видимому, были самого экстравагантного вида. Он окружил себя доспехами, генуэзским бархатом, перламутром, черным деревом и слоновой костью, резьбой и позолотой. Его комнаты были заставлены мозаичными шкафами, украшенными яшмой, спером, кровавиком и ляпис-лазурью, секретерами отmolu, шифоньерами buhl, японскими ширмами, массивными музыкальными часами, дамасскими пуфиками, персидскими коврами и ковриками помпадур на полу и дорогими гобеленами на стенах; эмалированные шкатулки с ониксами, рубинами, опалами и изумрудами заставляли столы; камин, выполненный Бэнксом, был украшен бронзой, хрусталем, восковыми моделями терракотовый, нанкинский, дрезденский и вустерский фарфор: в целом это место, должно быть, было настоящим раем для брокера. И все же художник безмерно гордился этим; казалось, он никогда не уставал пополнять свою переполненную коллекцию новыми диковинками.

Ухудшающееся здоровье жены вынудило его, наконец, оторваться от своей великолепной и любимой обивки. Он перевез больную женщину во Фландрию и в Париж. Во время экскурсии его поведение было самым благородным. Он владел некоторыми карикатурами, приписываемыми Хулио Романо, и высоко ценил их, отказавшись от щедрого предложения купить их из России, потому что, как он объяснил, "он не стал бы продавать элегантные произведения искусства варварам". Однако, впечатленный размерами и пустотой галереи Лувра, он теперь предложил свои карикатуры французскому королю в качестве подарка. Они были приняты, и четыре великолепных образца гобеленовых полотен были подарены художнику в знак королевского признания и благодарности. Эти гобелены Косуэй, возражавший против их сохранения, возможно, чтобы не показалось, что они представляют собой цену, уплаченную за его карикатуры, немедленно подарил принцу Уэльскому. Это был юмор великого маленького человека - угождать членам королевской семьи, в то время как он был тронут острым чувством собственного достоинства. Находясь в Париже, он написал, по желанию герцогини Девонширской, портреты герцогини Орлеанской с семьей и герцогини Полиньяк; однако, когда обратились за портретами короля или королевы, он отклонил заказ, заявив, что приехал за границу ради здоровья своей жены и собственного развлечения, а не с профессиональными целями.

На какой-то сезон миссис Косуэй, казалось, пошла на пользу change и вернулась домой; но второй приступ болезни вынудил ее снова покинуть Англию, на этот раз в сопровождении своего брата - молодого художника, чье мастерство в дизайне принесло ему золотую медаль Королевской академии. Уолпол пишет мисс Берри А.т Флоренс: "Я рад, что миссис Косуэй с вами но, конечно, странно бросать своего ребенка, мужа и страну в одночасье!" Леди отсутствовала три года, постоянно ожидая, что ее муж вернется к ней; но различные причины не позволили ему покинуть Англию. Во время ее пребывания за границей умерла ее дочь,

единственный ребенок в семье. Для скорбящей матери было некоторым облегчением возобновить свои занятия искусством, и она написала несколько больших картин для зарубежных церквей. В Лионе кардинал Феш убедил ее склониться к основанию колледжа для юных леди, но война помешала ее усилиям, хотя впоследствии ей удалось осуществить аналогичный замысел в Лоди.

К своему единственному ребенку родители были нежно привязаны, хотя Уолпол, хотя и признает, что горе миссис Косуэй было подлинным, продолжает говорить довольно жестоко: "Мужчина по имени Косуэй, похоже, не считает, что большая часть утраты принадлежала ему". Однако, по словам Смита, он безумно любил свою маленькую девочку; постоянно писал ее портрет; и на одном портрете, где она спит, он представил фигуру ангела-хранителя, качающего колыбель. Тело ребенка было забальзамировано и сохранено в мраморном саркофаге, который стоял в гостиной на Стратфорд-плейс. Только после возвращения миссис К. Освей в Англию погребение состоялось на кладбище Банхилл-Роу.

О Косуэе и его жене это утверждает биограф миссис Инчболд, которая причисляла их к своим самым близким друзьям, сказала, что они оба были "мистиками" и "могли сказать о непостижимом мире почти так же много, как и об этом". Хэзлитт описывает художника как сведенборгианца, верящего в животный магнетизм, заявляющего, что обладает способностью второго зрения, приписывающего все невероятное. Если бы он жил в наши дни, он, вероятно, был бы спиритуалистом, электробиологом, столовщиком. Он имел обыкновение заявлять о своей способности беседовать с умершими или далекими: "разговаривать со своей супругой в Мантуе, - говорит Хэзлитт, - с помощью какого-нибудь тонкого проводника чувств, как мы разговариваем сслугой внизу по трубе". Смит рассказывает нам, что он часто слышал, как Косуэй совершенно серьезно и с безукоризненной убежденностью рассказывал о беседах, которые, по его словам, вел с королем Карлом Первым! Иногда он останавливал трезвых людей, утверждая, что только что вернулся с бесед с Аппеллесом и Праксителем. Через четыре года после смерти Питта Косуэй на обеде в Королевской академии заявил, что в то утро его посетил покойный священник, который заявил, что был чрезвычайно обижен тем, что за время своего пребывания на земле он не поощрял таланты художника в большей степени. Другой академик, однако, превзошел эту историю. "Как ты можешь нести такую чушь, Косуэй?" - спросил он. - Ты знаешь, что все, что ты сказал, было ложью; я могу это доказать. Ибо сегодня утром, после того как Питт был у вас, он позвонил мне и сказал: "Я знаю, что Косуэй упомянет о моем визите к нему сегодня за вашим обедом, но не верьте ни единому его слову, потому что он не скажет вам ничего, кроме лжи". Это неожиданное встречное заявление застало Косуэя врасплох и оставило его без ответа.

Уолпол однажды с радостью сказал о нем, что "он сочинял романы со своей обычной правдивостью". Хэзлитт считал, что "мистический" характер присущ художникам, таким как Лутербур, ШаР.П., Варли, Блейк и другим, "которые, казалось, подчеркивали буквальность своих профессиональных занятий добровольными экскурсиями в области сверхъестественного, чтобы скоротать время между сном и бодрствованием, и чьи идеи были похожи на грозовую ночь, когда облака быстро проносятся, а между ними голубое небо и мерцающие звезды".

Для замечательной коллекции Косуэя предметов искусства, антиквариата и *вертуу* Хэзлитта есть только добродушное подшучивание. Обладателем какого странного нагромождения апокрифических сокровищ пайнтер считал себя! И у него не было сомнений и тревог,

свойственных обычным коллекционерам. Они стремятся верить и отбросить все подозрения. Но Косуэй верил без малейших усилий; его не беспокоил ни малейший намек на подозрение. Его реликвии и диковинки были в его глазах абсолютно и бесспорно подлинными. У него было распятие, которому молился Абельяр; прядь волос Элоизы; кинжал, которым Фелтон заколол герцога Бекингема; первый законченный набросок Джоконды; колоссальный набросок Питера Аретина, сделанный Титианом; мумия египетского царя; перо Феникса; фрагмент Ноева ковчега и т.д. "Были ли статьи подлинными?" - спрашивает Хэзлитт; и он сам отвечает на свой вопрос: "Какое это имело значение? Вера Косуэя в них была истинной!"

Следует отдать должное художнику за его неукротимый подъем духа и жизнерадостность сердца. Последние годы его жизни прошли в большой боли. Его дважды разбивал паралич, и он не мог пользоваться правой рукой. Несмотря на то, что он был избавлен от нужды, его прежние экстравагантные привычки значительно подорвали его состояние. Он давно переехал из Стратфорд-Плейс в более скромный и дешевый дом на Эджуэр-роуд. И он несколько пережил свою репутацию. Ему пришлось выдержать суровую критику своих художественных достоинств: многие ставили под сомнение его положение как художника. Тем не менее, он всегда был ярким, веселым и доброжелательным. Он поднимал искаленную, исхудавшую руку, которая рисовала лордов и леди — королей и королев общества — на протяжении примерно шестидесяти лет, и улыбался с неизменным добродушием огромному разнообразию человеческих желаний. Хэзлитт рассказывает: "продолжая говорить о нем, "Его душа, казалось, обладала жизнью птицы; и такова была беспечность его вида и манер, что, увидев, как он сидит, зашнуровывая свои полуботинки, вы бы вообразили (с помощью фигуры), что вместо маленького увядшего старого джентльмена это была Венера, облаченная в Грации". Его натура была щедрой и откровенной. Он щедро и радостно раздавал почти всем, кто обращался к нему за деньгами. Количество писем, которые он получал с просьбами о физической помощи, было названо почти невероятным. Можно было бы составить длинный список заемщиков, которые так и не вернули то, что у него заняли, и неплатежеспособных клиентов, от которых он был слишком горд, чтобы повторно требовать то, что ему причиталось по праву.

Наконец, он скоропостижно скончался от третьего приступа паралича 4 июля 1821 года. Приступ случился, когда он ехал в экипаже в Эджуэр, и через несколько минут он скончался без единого стога. Он долго сомневался, следует ли ему говорить о том, чтобы быть похороненным в своем родном Девоншире или со своим любимым Рубенсом в Антверпене. Но, пораженный упорядоченным планом похорон под сводами лондонской церкви, он сказал: "Я предпочитаю это Антверпену или собору Святого Павла: похороните меня здесь". После похорон он был похоронен согласно Новой церкви Мэрилебон (работа янга Смирка, сына его брата академика) в сопровождении избранных своих профессиональных и личных друзей и длинной вереницы экипажей его аристократических покровителей.

Миссис Косуэй установила у северной стены, под галереей церкви, памятник работы Уэстмакотта в память о своем муже. На мраморе была начертана следующая равнодушная эпитафия шурина художника, "Синтаксиса" Кумби:

"Искусство плачет, Вкус скорбит, а Гений роняет слезу По тому, кого они так долго любили, кто спит здесь. Пока сохраняются краски и Время позволяет придать всеподобную грацию, его имя будет жить".

После смерти мужа миссис Косуэй покинула Англию и поселилась в своем Дамском колледже в Лоди, где ее очень любили и уважали. Как долго она прожила, неизвестно. Некоторые источники утверждают, что она умерла в том же году, что и Косуэй. Но Аллан Каннингем, писавший в 1833 году, описал ее как все еще живую.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[15] Эту эпитафию можно прочитать в *"Секулярии" мистера Сэмюэля Лукаса; или "Обзорах основного направления истории"*, стр. 293.



ИСТОРИЯ ХУДОЖНИКА-СЦЕНОГРАФА.

Когда в середине семнадцатого века сэром Уильямом Давенантом, управляющим театром в Линкольнс-Инн-Филдс, отказались от "траверсов" и гобеленов, которые до этого считались достаточными для создания сценической иллюзии, и заменил обычные сцены "нарисованными в перспективе", то, несомненно, нашлось бы много старых консервативных зрителей, которые подняли свой голос против поразительного нововведения и предсказали приближающийся крах драмы. Если присутствующие внуки удивлялись, как старшие поколения могли так долго обходиться без таких полезных и необходимых приспособлений, то дедушки, несомненно, сетовали на то, что теперь все и впрямь пошло наперекосяк, когда кучка безбородых мальчишек с пустыми головами, не довольствовавшихся сценическим снаряжением, которое покойный мистер Уильям Шекспир и его великие братья-драматурги считали хорошим и достаточным, потребовали дурацких картин и праздных украшений, которые отвлекали внимание от усилий актеров и цели драматургов и никогда не были достойны внимания. мечтал об этом, и никогда бы не потерпел в былые добрые, простые и благодатные дни. Несомненно, первая "картина в перспективе", появившаяся на досках, была, по мнению многих, [16] тонким концом клина, который, по мере утолщения, должен был выдвинуть вперед и уничтожить все, что было интеллектуально и жизненно ценно в драме, и проложить путь к последней сцене в богатой событиями истории сцены, которая, несомненно, приведет к должно быть "второе ребячество и простое забвение".

Но художник-постановщик, переступивший порог театра, не подлежал изгнанию. Злоумышленник вскоре завоевал себе большую популярность; он отстаивал свои позиции вопреки критике и противодействию. Он был не просто подмастерьем-маляром. От первого он получил особое звание художника. Блестящие имена украшают список художников-сценографов. Иниго Джонс спроектировал оборудование и нарисовал сцены для "масок", написанных Беном Джонсоном, для представления перед Анной Датской и двором Дж.Эймса

Первого. Эвелин высоко оценивает "очень великолепные сцены и перспективы работы мистера Стритера", сержанта-живописца короля Карла Второго. В феврале 1664 года автор дневников увидел "*Королеву Индии*" Драйдена в постановке "с богатыми сценами, подобных которым никогда не видели здесь или, возможно, за редким исключением, где—либо еще в театре наемников". Мистер Пепис — самый преданный из зрителей - время от времени отмечает о конкретных пьесах, что "машины прекрасны, а картины очень красивы". В октябре 1667 года он записывает, что впервые в жизни сидел в ложах и обнаружил, что с этой точки зрения "сцены действительно кажутся очень прекрасными, и намного лучше, чем в партере", к какой части из дома, к которому он обычно прибегал. Имена артистов, снискавших аплодисменты мистера Пеписа, до нас не дошли.....Но до 1679 года некто Роберт Аггас, довольно известный художник, создавал сцены для театра в Дорсет-Гарденс. Николас Томас Далл, датский художник-пейзажист, поселился в Лондоне в 1760 году, работал сценографом в театре СОвент-Гарден, а в 1771 году был избран членом Королевской академии. Для того же театра Джон Ричардс, королевский академик, назначенный секретарем Академии в 1778 году, рисовал сцены в течение многих лет. Микеланджело Рукер, ученик Пола Санбии один из первых сотрудников Академии, был художником-сценографом в "Хеймаркете". Другие названия обратите внимание, может быть уже говорилось ранее, современные репутации Робертс и Стэнфилд, Беверли и Callcott, горевать и Тельбин обращаются; и особенно ОвеР один промежуточными мы желаемый затяжной немного. История художника-сценографа прошлого века, который был хорошо известен своим современникам как "гениальный мистер Де Лутербур", представляет необычные и интересные случаи, которые, вероятно, оправдают наше обращение к ней в целях расследования и комментариев.

Биографы Филипа Джеймса де Лутербура, как ни странно, расходятся во мнениях относительно точного периода его рождения. Пять разных авторов приписали этому событию пять разных дат: 1728, 1730, 1734, 1740 и 1741; и было высказано предположение, в качестве объяснения этого разнообразия, что любовь художника к астрологическим исследованиям, возможно, побудила его время от времени изменять дату своего рождения, чтобы он мог составлять множество гороскопов и таким образом повышать вероятность того, что его предсказания оправдаются реальным ходом событий. Он родился в Страсбурге, в семье художника-миниатюриста, умершего в Париже в 1768 году. Предназначенный его отцом для армии, в то время как его мать желала, чтобы он стал служителем лютеранской церкви, он получил образование в Страсбургском колледже языков и математики. Впоследствии он выбрал свою собственную профессию, учась у Тишбейна старшего, затем у Ванлоо и Франческо Казановы; последний был художником батальи в стиле Бургоньоне. Благодаря своим пейзажам, выставленным в Лувре, де Лутербур приобрел известность в Париже, и в 1763 году был избран членом Французской академии живописи, будучи тогда на восемь лет моложе установленного возраста для получения этого звания, говорят биографы, которые датируют его рождение 1740 годом. Покинув Францию, он путешествовал по Германии, Швейцарии и Италии, а в 1771 году приехал в Англию, движимый до сих пор, вероятно, распространенным тогда как дома, так и за рубежом представлением, что (как выразился Эдвардс в своих "Анекдотах о живописи") "некоторые естественные причины помешали англичанам стать мастерами живописи или скульптуры". Вскоре после его прибытия в Англию Гаррикс нанял его проектировать и расписывать сцены и декорации для театра "Друри-Лейн" с зарплатой в 500 фунтов стерлингов; сумма, значительно большая, чем до сих пор выплачивалась любому художнику за подобные услуги.

Великолепные пейзажи и яркие платья нравились Гаррику не меньше, чем любому менеджеру наших дней; он знал, что это неизменный соблазн для широкой публики. И все же, как правило, он ограничивал свое представление второстепенными пьесами; не иллюстрировал и не украшал, по современной моде, то, что он считал законным развлечением театра. Как для новых, так и для старых пьес, имеющих в наличии декораций театра, как правило, хватало, и некоторые из использованных сцен были наделены замечательной долговечностью. Тейт Уилкинсон, писавший в 1790 году, упоминает сцену, которая использовалась в то время и которую он помнил так давно, еще в 1747 году. - У него есть крылья и плоскость с испанскими фигурами во всю длину, а посередине - две складные двери. Я никогда не видел, как надеваются эти крылья, но у меня такое чувство, словно я неожиданно увидел своего старого знакомого". О конкретных пьесах, написанных кистью Де Лутербура, до нас дошло мало сведений. Они, без сомнения, носили в основном пантомимический и эфемерный характер. Для "Рождественской сказки", поставленной на Друри—Лейн в 1773 году, сочинение которой обычно поручалось Гаррику, хотя, вероятно, благодаря Чарльзу Дибдину, де Лутербур определенно написал сцены, и пьеса имела значительный тираж, скорее благодаря его заслугам, чем автору. Несколько лет спустя, в 1785 году, для декораций к "Омаю" О'Киффа, поставленной в театре "Ковент-Гарден", художник предоставил эскизы, за которые управляющий заплатил ему тысячу фунтов, по словам мистера Дж.Т. Смита; сто фунтов, по словам мистера О'Киффа; итак, истории расходятся! Декорации *Омай* соответствовали тогда только что открытым островам Южной Америки, и пьеса завершалась своего рода апофеозом капитана Кука. В ходе "Омай" Вевитцер, актер, игравший главного воина Сандвичевых островов, произнес грандиозную речь на *тарабарщине*, которая, конечно, была, как изнали все зрители, что это не так, была настоящим языком туземцев; фальшивый английский перевод речи был напечатан вместе с "книгой песен". Речь была встречена бурными аплодисментами!

Как сценограф, Де Лутербур был несомненным новатором и искусствоведам. Он был первым, кто использовал декорации и то, что технически известно как "сгребавшие фигуры". До него задняя сцена неизменно представляла собой один большой "плоский" натянутый холст, простирающийся на всю ширину и высоту сцены. Он также изобрел прозрачные сцены, представив изображения лунного света, солнечного сияния, огня, вулканов и т.д., а также цветовые эффекты с помощью шелковых ширм различных оттенков, размещенных перед подножием и боковыми фонарями. Он был первым, кто изобразил туманы, натянув сетку междусценой и аудиторией. Он придавал некоторую таинственность уловкам, к которым прибегал, тщательно следил за тем, чтобы не оставлять после себя в театре никаких бумаг или рисунков, которые могли бы раскрыть его планы, и отказался заранее информировать кого-либо о природе иллюзий, которые он хотел создать. Он тайком держал в руке маленькие карточки, с которыми время от времени сверялся, чтобы освежить свои воспоминания, пока его помощники выполняли его указания.

После того, как Гаррик ушел со сцены (в 1776 году) и продал свою долю в управлении "Друри Лейн" Шеридану и его партнерам, Де Лутербургу было предложено продолжить работу в должности главного художника-постановщика, при этом его зарплата была уменьшена вдвое. От такой нелиберальной шкалы вознаграждения артист с негодованием отказался, и тотчас же покинул театр. Однако Парк в своих *музыкальных мемуарах* утверждает, что он написал сцены для успешной бурлетты "*Лагерь*", поставленной Шериданом на Друри-Лейн в 1778 году.^[17] Вно теперь он посвятил себя более исключительно производству станковых картин. В 1773 году он стал участником выставки Королевской академии. В 1780 году он был избран

адъюнктом; в следующем году он был удостоен звания с отличием академика медицины. Питер Пиндар в своих "Лирических одах королевским академикам за 1782 год" находит место для Де Лутербурга. Осудив непохожесть портретов Мейсона Чемберлина, он высмеивает стиль искусства пейзажиста: —

И Лутербуррг, когда Небеса пожелают Сотворить медные небеса и золотые холмы, Где пасутся мраморные быки на стеклянных пастбищах: Твоя репутация тоже поднимется, И люди, разинув рты от удивления, Будут восклицать: "Месье Лутербур самый удивительный!"

И в другой оде он высмеивает картины художника, называя их "чайными досками", "лакированными официантами", и признается, что его скалы - "клеенчатая доска", в то время как его деревья напоминают "медные парики", а его ворсистые стада - "швабры".

Вероятно, тишина его мастерской несколько угнетала нашего художника. Простые эффекты, достижимые в станковой картине, его не удовлетворяли. Он скучал по сценическому оборудованию: цветному свету, прозрачным кулисам, опускающимся занавесам и искусно скомбинированным декорациям. Однако он не хотел возвращаться в Друри-Ла-не; в этом он был полон решимости. Он не стал бы трудиться на неблагодарных менеджеров или рисовать фоны только для того, чтобы дополнить и обогатить усилия актеров. Он решил предоставить Лондону новое развлечение; после открытия выставки издание, на котором должна быть вся живопись со сцен.

Чарльз Дибдин, знаменитый автор морских песен, который также был драматургом, композитором музыки, актером, сценографом и менеджером, построил в Эксетер-Чейндж то, что он причудливо назвал "Патагонским театром": на самом деле это было простое кукольное представление, по плану, разработанному много лет назад мистером Пауэллом под Пьяцца в Ковент-Гардене, о котором Стил с юмором написал в "Зрителе". Дибдин, которому помогал Хьюберт Стоппелер, юморист и катюрист кари, писал миниатюрные пьесы для кукольных исполнителей, декламировал их роли, сочинял музыку, аккомпанировал на гладкозвучном органе и рисовал сцены. Сцена была около шести футов в ширину и восьми футов в глубину; куклы - около десятидюймов в высоту; маленький театр был разделен на яму, ложи и галерею и вмещал в общей сложности около двухсот человек. За полвека в Лондоне не появлялось ни одной выставки подобного рода. Кукольный театр был достаточно старым, чтобы быть полной новинкой для тогдашней аудитории. Какое-то время она чудесно процветала; затем, похоже, и менеджеры, и публика постепенно устали. Дибдин и его друг ушли; выставка попала в руки некомпетентных людей; затем ее двери закрылись. Куклы, имущество, энергия и платья были пущены с молотка безжалостными кредиторами, и кукольному представлению пришел конец. В 1782 году де Лутербур взял театр для выставки своего "ЭЙДОФУСИКОНА".

Де Лутербур, по общему признанию, преследовал две цели: продемонстрировать свое мастерство сценографа, хорошо разбирающегося в диорамических эффектах, и продемонстрировать англичанам красоты их собственной страны. Он утверждал, "что ни один английский пейзажист не нуждался в зарубежных поездках, чтобы собрать грандиозные прототипы для своего исследования". Лакес Камберленда, суровые пейзажи Северного Уэльса и величие гор Шотландии предоставили, по его словам, неисчерпаемое занятие для карандаша. Он выступал против распространенного в то время среди художников и любителей предубеждения, что в Англии нет объектов для более высокого проявления искусства

художника. Он ограничил "Эйдофусикон" по большей части выставкой английских пейзажей в различных условиях света и тени.

Главный вид, который был представлен, открывался с вершины холма Уан-Три в Гринвиче. В выборе этого пейзажа проявился определенный ум. Широкая публика всегда готова порадоваться, когда ей показывают что-то, с чем она хорошо знакома. К каждому зрителю обращались, так сказать, индивидуально. Каждый из них видел Холм Одного Дерева и мог применить к этому предмету свои личные знания и наблюдения, и таким образом проверить и подтвердить мастерство художника. Вид представлял собой декорацию с подвижным небом сзади: большое полотно, в двадцать раз превышающее поверхность сцены, натянутое на рамы и поднимающееся по диагонали с помощью намоточной машины. Де Лутербур преуспел в обращении с облаками; таким образом, он обеспечил себе достаточно места и граней, чтобы продемонстрировать свои знания и изобретательность. Регулируя действие своего брашпиля, он мог контролировать движение своих облаков, позволять им медленно подниматься от горизонта и плыть наискось по небу или быстро гнать их вперед, в зависимости от их предполагаемой плотности и силы, приписываемой ветру. Целый ряд декораций, вырезанных из картона, изображал объекты, находящиеся на среднем расстоянии: купола Гринвичской больницы, группы деревьев в парке, города Гринвич и Дептфорд, а также корабли в бассейне; при этом должное внимание уделялось размеру и цвету, чтобы не нарушались законы перспективы на расстоянии и в атмосфере; непосредственный передний план был сделан из пробки, приданной неровным и живописным формам, и покрыт мельчайшими мхами и лишайниками, "производящими, - говорит критик того периода, - эффект". завораживающий эффект, действительно близкий к реальности".

В своем методе освещения произведений своих рук Де Лутербур был особенно искусен. Он отказался от неестественной системы (введенной Гарриком по возвращении с Континента в 1765 году), когда людисражались на сцене с помощью пылающей линии рамп, и расположил свои лампы над авансценой, вне поля зрения зрителей. Перед своей лампы он положил листки витражи—желтый, красный, зеленый, синий и фиолетовый; и, переложив эти, или счастливо combining них, был включен подкрасить его сцены так, чтобы представлять различные часы дня и различные действия света. Его "Шторм на море с гибелью "Халсуэлла", Ост-индеец", считался вершиной художественного мастерства. Корабль был совершенной моделью, правильно оснащен и нес только те паруса, которые требовала ситуация. Молния дрожала на прозрачном полотне неба. Волны, вырезанные из мягкого дерева по глиняным моделям, раскрашенные с большим мастерством и покрытые лаком, чтобы отражать молнии, поднимались и опускались нерегулярно, разбрасывая пену то здесь, то там, уменьшаясь в размерах и блекнея по цвету по мере удаления от зрителя. Далее мы читаем: "Гений де Лутербура был столь же плодovit в подражании природе, чтобы удивлять слух и очаровывать зрение. Он представил новое искусство: живописность звука.' Иными словами, он имитировал гром, встряхивая один из нижних углов большого тонкого листа меди, подвешенного на цепи; отдаленную подачу сигналовнапряжения он имитировал, внезапно ударяя в большой бубен губкой, прикрепленной к пружинке из китового уса - отзвуки губки производили странное эхо, как бы от облака к облаку, затихающее вдаль. На шум набегавших волнвлиало то, что восьмиугольная картонная коробка, снабженная полками и содержащая мелкие ракушки, горошины и дробь, вращалась круг за кругом; в то время как два диска из натянутого шелка, внезапно прижатые друг к другу, издавали глухой, свистящий звук, имитируя громкие порывы ветра. Цилиндры, неплотно заряженные семенами и мелкой дробью, приподнимаемые то с одного конца, то с другого, чтобы

содержимое падало журчащим потоком, представляли собой шум града и дождя. Луна была образована круглым отверстием, вырезанным в жестяной коробке, содержащей мощную лампу Argand, которая помещалась в задней части сцены и приближалась или уносилась далеко от холста, поскольку предполагалось, что светило должно ярко светить или быть скрыто облаками. Эти ухищрения, с современной точки зрения, могут поразить читателя тем, что представляют собой нечто вроде театральной иллюзии. Но тогда следует помнить, что они были, по большей части, явными изобретениями Де Лутербурга и при их первом знакомстве были рассчитаны на то, чтобы произвести весьма заметное впечатление на публику того времени.

В течение двух сезонов "Эйдофусикон" Де Лутербурга демонстрировался в Патагонском театре в Эксетер-Чейндж, а затем в доме на Пантон-сквер и пользовался исключительным успехом. Толпы людей стекались на новое развлечение; особенно им восхищался мир художников. Сэр Джошуа Рейнольдс, который был частым посетителем, громко превозносил изобретательность мистера Де Лутербурга, рекомендуя его покровительству самых выдающихся людей того времени и советуя всем студентам-искусствооведам хотя быухаживать за выставкой как за школой чудесных эффектов природы. Искренние симпатии Гейнсборо были полностью заручены. Какое-то время, по его манере, он не мог ни о чем другом говорить, ни о чем другом думать; и он проводил вечер за вечером на выдохе. Он даже сконструировал свой собственный миниатюрный Эйдофусикон — вдохновленный успехом Де Лутербурга и красотой коллекции витражей, принадлежащей некоему мистеру Джарвису, — и нарисовал различные пейзажи на стеклянных и прозрачных поверхностях, чтобы их освещали свечи сзади и рассматривали через увеличительную линзу по принципу "пип-шоу". Но в конце концов непостоянная публика устала от Эйдофусикона, как устала от марионеток мистера Дибдина. В те времена поставщики развлечений должны были быть постоянно активными в производстве новинок..... Публика, любующая достопримечательности, в то время была всего лишь ограниченным и изнуряющим контингентом, мало привлекаемым приезжими из провинций или путешественниками с Континента. Длительные спектакли или другие развлечения — правилоу нас — тогда были почти неизвестны. Эйдофусикон перестал привлекать. Суммы, полученной на входе, в конце концов оказалось недостаточно, чтобы покрыть расходы на освещение здания. Возникла необходимость закрыть выставку и организовать новое развлечение. Вскоре зал в Эксетер-Чейндж был переполнен посетителями. Дикие звери были на виду, и весь Лондон глазел на них, разинув рты.

Тем временем Де Лутербур преуспевал как художник. Его репутация росла, его картины были в просьбе; он был удостоен устойчивый патронаже короля Георга III., и лично был признанным фаворитом при дворе: в самом деле, тщательно успешным человеком. Затем мы возвращаемся к 1789 году и обнаруживаем, что художник "Эйдофусикона" принимает новый облик. Он стал врачом—провидец—А Fanatic—и, надо сказать, кря; ученик Месмера, подруге Калиостро; практикующих животного магнетизма, исповедующих вылечить все болезни, и предаваясь vaticination и второе зрение.

Ближе к концу восемнадцатого века легкоеверие и импониованиесердечно пожали друг другу руки и устроили грандиозный праздник. По всей цивилизованной Европе царил своего рода карнавал эмпиризма. Королем был шарлатан. Ложная закваска шарлатанства прослеживалась в политике, науке, религии — она действительно пронизывала все. Мир был безумен, чтобы обманывать или быть обманутым. Шарлатан наслаждался своими сатурналиями. Никогда еще он не демонстрировал свои подвиги перед такой многочисленной и сочувствующей аудиторией

— так жаждущей быть обманутым, так щедро вознаграждающей мошенника. Мисс Ханн серьезно обращается к мистеру Хорасу Уолполу по поводу того, что она называет "демоническим балаганом" — "операцией обмана на безумии", которая тогда охватила страну. "Напрасно мы хвастаемся просвещенностью восемнадцатого века и самонадеянно рассуждаем так, как будто на человеческом разуме не осталось оков, а философия сокрушила все твердыни предрассудков, невежества и суеверия; и все же в это самое время Месмер заработал сто тысяч фунтов благодаря животному магнетизму в Париже, а Майнадюк получает столько же в Лондоне. В Вестминстере есть гадалка, которая зарабатывает немногим меньше. Книги Лафатера по физиогномике продаются по пятнадцать гиней за комплект. Дайвинг [гадание?] род до сих пор считается оракулом во многих местах. Семь служителей изгоняют дьяволов; и, чтобы завершить этот позорный список, рабство подтверждается печатно и защищается в Палате пэров! Бедная человеческая натура, когда же ты доживешь до лет благоразумия?" - пишет в ответ мистер Уолпол (у него всегда припасен *надлежащий* тон для мисс Мор, приберегая свое легкомыслие и вольность для менее уравновешенных корреспондентов): "Увы! пока у Безумия остается хоть шиллинг, будут энтузиасты и врачи—шарлатаны, — и добавляет он, демонстрируя свое любимое жеманство - ненависть к королевской власти, любовь к республиканизму, - и будут рабы, пока есть короли или сахарные плантаторы.

Жозеф Бальзамо, более известный под псевдонимом граф Александр Де Калиостро, изгнанный из Франции после девятимесячного заключения в Бастилии за соучастие в мошенничестве с бриллиантовым ожерельем и скандале, нашел убежище в Англии, привезя с собой длинный список шарлатанства и самозванцев; среди них его искусство возвращать старых женщин молодыми; его система "египетского масонства", как он это называл, благодаря которой призраки усопших могли являться их оставшимся в живых друзьям; а также секреты и открытия великого доктора Месмера в так называемой науке о животном магнетизме. Уолпол сразу же объявляет этого человека негодяем и предлагает посадить его за ряженье и притворство. Мисс Мор сетует, что люди больше ни о чем не будут говорить. "Калиостро и ожерелье кардинала, - пишет она, - испортили весь разговор и испортили очень хороший вечер у мистера Пеписа вчера вечером". Обсуждение подобных тем никоим образом не соответствовало представлению мисс Мор о хорошем вечере.

Что могло побудить простодушного мистера Де Лутербурга довериться этому искусному жонглеру? Могло ли случиться так, что из родного художнику Страсбурга до него дошли безупречные отчеты о подвигах Калиостро во время его пребывания там, которые предшествовали его гнусной экспедиции в Париж? Но художник всегда возбудим, восприимчив, впечатлителен — готовая добыча торговца иллюзиями и обманом. Вскоре де Лутербург оказывается у ног шарлатана Гамалиэля; вскоре он провозглашает себя вдохновенным врачом, практикующим месмеризм. Косуэй и его жена объявили себя ясновидящими. Другим художникам того периода снились сны и были видения. И не только мир художников интересовался графом Калиостро и его странными деяниями и придавал им большое значение. Более мудрые люди, чем г-н Де Лутербург, были введены в заблуждение шарлатаном, хотя они и не отклонялись так далеко от путей разума и справедливости и не предавали столь вопиющему огласке факт своего предательства. Калиостро был модой того времени. Последователям доктора Месмера не было числа. Именно в насмешку над общей, а не классовой доверчивостью миссис Месмер сказала: Инчболд написал (или адаптировал) ее комедию о *животном магнетизме*, поставленную на сцене Ковент-Гардена в 1788 году.

Любопытный фанатичный памфлет некоей Мэри Пратт с Портленд-стрит, Мэрилебон, был опубликован в 1789 году. Она называлась *"Список проклятий, произнесенных мистером и миссис де Лутербур с Хаммерсмит-Террас" без лекарств: любителем Агнца Божьего*", и была посвящена архиепископу Кентерберийскому в очень высокопарных выражениях. Мистер Де Лутербур был описан как "джентльмен с выдающимися способностями, хорошо известный в научных и светских кругах своими блестящими талантами философа и живописца", который вместе со своей женой стал надлежащим получателем "божественных наставлений" и наделен способностью "распространять исцеление среди страждущих, будь то глухой, немой, хромой, хромоногий или слепой". Поэтому архиепископа попросили составить форму молитвы, которую можно было бы использовать во всех церквях и часовнях, чтобы ничто не могло помешать неоценимому могуществу де Лутербургов проявиться в полную силу, и распорядиться вознести за это публичную благодарность. В своем предисловии миссис Пратт заявила, что ее брошюра была опубликована без согласия мистера Де Лутербура, и что он сделал ей выговор за это и категорически запретил публиковать ее; но, по зрелом размышлении, она сочла более целесообразным скорее оскорбить отдельного человека, чем, чем позволить тысячам своих собратьев оставаться чуждыми драгоценного дара художника. "Я рассудила по своим личным чувствам, - пишет она, - что, будь у меня какой-нибудь родственник глухим, немым, слепым или хромым, как я была бы благодарна, если бы нашла лекарство (особенно бесплатное); поэтому я разрешила продать брошюру в надежде, что, распространяя эти самые торжественные истины, многие бедные страждущие люди могли бы прийти и исцелиться".

Методы лечения, перечисленные в Миссис Пратт список будет прекрасный мало если чье малейшего кредит может быть прикреплен к леди дикие заявления. Де Louthembourg лечения больных, которые стекались к нему, несомненно, основана на практике Месмера, хотя Хорас Уолпол появится провести различие между лечебными methods двух врачей, когда он пишет Графине из Оссоры в июле 1789 г.: 'Louthembourg художник превратил вдохновенного врача, и имеет трех тысяч пациентов. Его главной панацеей является ячменная вода. Я верю, что она так же эффективна, как месмеризм. Ученики барона Сведенборга также множатся. Я рад этому. Чем больше религий и безумств, тем лучше: они привлекают прозелитов друг от друга'. В последующем письме он пишет, имея в виду новую религию, которую проповедует Тейлор-латонистт.: "Он не добьется успеха. Не потому, что бред не подходит для изготовления прозелиты—свидетель методисты, моравские братья, барона Сведенборга, и Louthembourg художника—но он не должен быть извлечены бред, который только грамотные думают, что понимают только после того, как Р долгого изучения. Абсурд, озвученный только на слух и легко удерживаемый памятью, требует другой операции угадывания. Не то чтобы я имел какие-либо возражения против мистера Тейлора за привлечение прозелитов: чем больше религий, тем лучше. Если бы у нас на острове было всего двое, они бы перерезали друг другу глотки из-за власти. Когда верований много, профессора только набирают покупателей тут и там из конкурирующих магазинов и вызывают больше споров, чем обращают в свою веру ". Это письмо также было написано графине Оссори. Вряд ли автор настолько свободно высказывался на подобную тему, что осмелился бы обратиться к мисс Ханне Мор, с которой мистер Уолпол любил переписываться об этом периоде.

В списке миссис Пратт мы читаем о мальчике по имени Томас Робинсон, страдающем от королевского зла и выписанном из больницы Святого Варфоломея как неизлечимый, доставленном к мистеру Де Лутербургу, который "вчера оказал ему помощь в общественной лечебнице при большом стечении народа, среди которого были некоторые из первых знатных

семей королевства", и полностью вылечил страдальца. Две дочери, родившиеся глухонемыми от миссис Хук из Конюшенного двора Сент-Джеймской больницы, прислуживали миссис Де Лутербур, "которая посмотрела на них добрым взглядом и исцелила их". "Я слышала, как они обе говорили", - утверждает миссис Пратт, пытаясь уладить дело. Среди других исцелений мы находим "человека с иссохшей рукой, которая была бесполезна, вылеченного за несколько минут мистером Де Лутербургом в общественной лечебнице в Хаммерсмите". Уильямс, Кранборн-стрит, заболел лихорадкой, держал его Эд десять недель, был вылечен мгновенно; 'джентльмен, прикованный с подагрой в животе, держал его постели, был вылечен мгновенно; 'зеленого бакалейщика в городе Уэймут-стрит, Мэрилебон, по соседству с Виверов оружия, излечился от хромоты на обе ноги—ходила с костылями—это ЧПfectly хорошо; 'Мисс ж-- , государственный вокально-исполнительской, вылечить, —но не доброте сердца достаточно, чтобы собственные публично лекарство; 'ребенок излечился от слепоты, по, сыром Мистера Марсдена, в районе.' Остальных случаях изложены; но читатель, вероятно, считают, что достаточно образцов были отображены у миссис Прэтт памфлет.

Совершенно очевидно, что дело де Лутербургов привлекло к себе чрезвычайное внимание. Толпы окружили художника дом в Хаммерсмите, так, чтобы он был с сложностью он мог войти или выйти. Конкретные дни были рукоположены и рекламируемых в газетах, как исцеление дней, и часть дома была отдана в качестве исцеления-комнату. Пациенты были госпитализированы в присутствии художника-врач только по билетам, и т.о. получить владение этим, он сказал, что три тысячи человек были замечены в ожидании в свое время. Миссис Пратт "с ужасом и отвращением" рассказывает о коварстве некоторых спекулянтов в толпе, которые, приобретя билеты бесплатно, бессовестно продавали их с прибылью от двух до пяти гиней покупателям, уставшим ждать. Де Лутербур горько жаловался, что из тысяч людей, которых он, по его словам, вылечил, лишь немногие вернулись, чтобы поблагодарить его за ту огромную пользу, которую он им оказал. Он предпочитал верить в неблагодарность своих пациентов, а не избирать более очевидный и разумный курс, ставя под сомнение совершенную силу его лечебных способностей. Миссис Пратт в заключении своей брошюры умоляет магистратуру или начальников полиции посетить мистера Де Лутербура и проконсультироваться с ним относительно надлежащего способа продвижения его трудов и предлагает немедленно построить "Бетезд" для приема больных и назначить сотрудников для соблюдения приличий и облегчения усилий мистера и миссис Де Лутербур. Лутербург, "без такой большой давки". Наконец, она призывает весь мир внести щедрый вклад в продвижение этих полезных объектов.

Но даже на момент выхода брошюры миссис Пратт ситуация менялась — повернула вспять. Девятидневное чудо закончилось. Мания умирала от истощения. Между прочим, дама рассказывает, что, "претерпев все унижения и оскорбление, какие только может вытерпеть мужчина", вдохновенный врач на некоторое время оставил практику и уехал в деревню. "Я слышала, - продолжает она, - что люди проклинают его и угрожают его жизни, вместо того чтобы отблагодарить". По правде говоря, по мере того, как доверие общественности ослабевало, лекарства доктора терпели неудачу. Его труды были бесполезны; его реквизиты были сфальсифицированы. Его пациенты восстали против него; обманутые пришли в отчаяние; толпа пришла в крайний гнев. Дом на Хаммерсмит-Террас подвергся нападению; были забросаны камнями и разбиты окна. Однако особого вреда причинено не было. Де Лутербург и его жена благоразумно скрылись от общественного наблюдения — покинули королевство. В следующий раз о них услышали в компании их друга графа Калиостро в

Швейцарии; мадам Калиостро сопровождала их в их путешествии из Англии. Но карьера графа КальиОстро в области жонглерства и мошенничества была близка к завершению. В ночь на 27 декабря 1789 года он был арестован в Риме и заключен в замок Святого Ангела, откуда так и не вышел живым.

В любопытной и скудной книге *"Жизнь и приключения Джозефа Бальзамо"*, обычно называемой *графом Калиостро*, переведенной с итальянского и опубликованной в Лондоне в 1791 году, приводятся копии некоторых странных бумаг, найденных при нем, относительно которых он был допрошен инквизицией во время своего заключения. В одном из этих документов есть несомненная ссылка на Де Лутербура, хотя имя художника не приводится подробно и кажется окруженным жаргоном так называемой системы египетского масонства Калиостро, которой невозможно дать какое-либо удовлетворительное толкование. Мы извлекаем из статьи следующее:—

'В двадцатый день восьмого месяца—

Когда великий Мастер был занят своими операциями, после обычных церемоний Ученик, прежде чем увидеть ангела, сказал: "Я нахожусь в темной комнате.

"Я вижу золотой меч, занесенный над моей головой.

"Я чувствую прибытие Лаут—джи.

"Он обнажает грудь и показывает рану в сердце; он протягивает мне кинжал".

-Великий магистр. - Он состоит на службе у Великого Кофта?

'Ученик. - Да.

'Г. М.. - Что еще ты видишь?

'Р. "Я вижу звезду.

"Я вижу двоих.

"Я вижу семерых".

'Г. М.. "Продолжайте".

'Р. "Лаут—джи удалился — сцена меняется, я вижу семь ангелов" и т.д. и т.п.

Инквизиция приказала Калиостро объяснить значение этого документа. Он заявлял о глубочайшем невежестве относительно его смысла. Поэтому, вероятно, не будет большого вреда в заключении, что оно не имело никакого значения. Но читателю остается самому составить свое мнение по этому поводу.

Вскоре выяснилось, что де Лутербур снова в Англии. Но он больше не практиковал как вдохновенный врач; теперь он усердно следовал своей законной профессии. На его эксцентричность и выходки не обращали внимания; похоже, все согласилось с тем, что он был скорее дураком, чем плутом, — что он навязывал себя в такой же степени, как и другим людям.

Будучи высокоуважаемым художником, он получил разрешение вновь занять свое место в обществе. В доказательство уважения, которым он пользовался, можно отметить, что опекуны Де Квинси сочли целесообразным выплатить Де Лутербургу премию в размере тысячи гиней за то, чтобы он принял в ученики Уильяма, старшего брата Томаса Де Квинси, который обещал показать свои способности в рисовании. Однако молодой человек умер на шестнадцатом году жизни, около 1795 года, в доме художника в Хаммерсмите. Несколькими годами ранее от мистера Чарльза Баннистера, актера, потребовали более умеренную сумму за художественное образование его сына Джона. За выплату пятидесяти фунтов в год в течение четырех лет было решено, что Джона Баннистера следует обучать, содержать и заселять. Но договоренность ни к чему не привела. Де Лутербур потребовал выплаты денег вперед. Он не доверял актерам. Они изобразили его на сцене как "мистера Фонарный жук" в комедии "Дженералз" Л. Бургойна, *"Дева в дубах"*; а затем его собратья-художники-насмешники ухватились за это прозвище, переделав его, однако, в *"Кожаный мешок"*. Мистер Баннистер не смог или не захотел соответствовать требованиям художника: поэтому юного Джона отправили в школу Королевской академии, которую он вскоре бросил, и в конце концов вышел на сцену, очаровав город как актер. Другим учеником де Лутербурга и близким подражателем его худших манер, который, тем не менее, достоин общественного внимания как основатель галереи Далвика, был Франциск Буржуа, посвященный в рыцари королем Польши. Эдвард Дейс, художник, критик и биограф художников, как говорят, эксцентрично воскликнул, имея в виду сэра Фрэнсиса: "Дитрисия родила Казанову, Казанова родил Де Лутербур, Де Лутербур родил Фрэнки Буржуа, грязного пса, который поссорился с природой и испачкал ее работы!"

Благодаря своим картинам *"Победа лорда Хоу 1 июня 1794 года"* и *"Штурм Валансьена"* Де Лутербур приобрел большую популярность.^[18] Для Библии Маклина (самое роскошное из изданий, в семи томах-фолиантах, изданных в семидесяти частях по одной гинее каждая!) он написал *"Ангела, уничтожающего ассирийское воинство"* и *"Всемирный потоп"*; последнее особенно вдохновенное и эффектное исполнение. Дейс, его современник, однако, предполагает, что историческим художником его сделали печатники, а не достаточность его собственного гения в этом отношении. Для высших целей искусства его композиция была слишком несовершенной, рисунок недостаточно виртуозным, а исполнение слишком мелким и изящным. Но Дейс очень восхищался *"Обзором лагеря Уорли"* Де Лутербура в Королевской коллекции; особенно хвалил представленных животных и серый цветобщего эффекта; художник, как правило, был склонен к несколько медному оттенку цвета.

В 1808 году Тернер, назначенный профессором перспективы Королевской академии, переехал жить в Хаммерсмит, чтобы, как предполагалось, быть поближе к Де Лутербургу, поклонником работ которого он был известен. То, что он оказал помощь в художественном обучении и формировании величайшего из пейзажистов, является настоящей данью уважения заслугам Де Лутербурга. Это нечто такое, что могло бы стать даже топливом, которое он подлил в огонь великого гения, чтобы тот горел ярче.

Характерными чертами искусства старого сценографа, которые привлекли внимание Тернера, несомненно, были смелость и сила его эффектов: его катящиеся облака и бурлящие воды; его неожиданные сочетания света и тени; его яркая и прозрачная, хотя иногда нечистая и неестественная система цвета. Он принадлежал к другой и более низкой школе по сравнению с Ричардом Уилсоном, Гейнсборо и Констеблем, которые, сильно различаясь в своих точках зрения и в своих художественных методах, все же связаны общей любовью к естественным

аспектам объектов, которые они изучали, и предпочтением нежности и умеренности тому, что можно назвать суматошной и страстной передачей пейзажа. Но преуспевая или проигрывая, Де Лутербур, безусловно, стремились воспроизвести определенные живописные *приемы*, на которые они никогда бы не решились. Он был новатором как в студии, так и на сцене. Согласно современным представлениям, он, конечно, не был сознательным долговременным работником. Его пейзажи действительно были начаты, продолжены и завершены в его мастерской живописи. Ему было достаточно нескольких грубых карандашных линий на открытке, чтобы забрать ее с собой домой; в остальном он полагался на свою память или изобретательность. Но таков был общий метод его времени. Художники создавали свои изображения суши и моря после напряженного труда у камина. Во времена Де Лутербурга холсты не часто выносились на открытый воздух. Следуя такой системе, он неизбежно стал очень воспитанным; и все же вместе с другими, более великими людьми он помог разрушить традиционную манеру в искусстве. Были установлены правила, ограничивающие художника до такой степени, что угрожали полностью вытеснить природу из живописи. Например, было постановлено, что в каждом пейзаже должны появляться первый, второй и третий фонари и, по крайней мере, *одно* коричневое дерево. Отход от такого принципа был, по мнению сэра Джорджа Бомонта и других, откровенной ересью. Де Лутербур признал себя еретиком. И он осмелился возразить против устоявшегося, хорошо известного классического пейзажа, который становился помехой в искусстве. Сейчас эта вещь исчезла, но читатель, вероятно, имеет смутное представление о классическом пейзаже. В некотором роде это было мудро: ни в одной конкретной стране руины храма по правую руку не уравнивались тремя высокими елями по левую. На среднем расстоянии возвышался другой храм в более пригодном для жилья состоянии ремонта, над рекой, пересеченной сломанным мостом, иззубчатые арки сильно отражались в воде; сзади, в центре горизонтальной линии (изящно очерченной сиреневыми горами), было солнце, восходящее или заходящее, никогда не было ясно, какое именно; в то время как маленькие, плохо нарисованные фигурки высотой в дюйм беспорядочно беспорядочно двигались на переднем плане и дали название картине: Эней и Дидона, Венера и Адонис, Кефал и Аврора, Аполлон и Дафна и т.д. и т.п. Лихие морские виды и штормовые пейзажи Де Лутербурга, хотя в них, возможно, и ощущается небольшой привкус лампы и театра, послужили препятствием для дальнейшего создания "классических композиций" прошлого века.

Де Лутербур умер 11 марта 1812 года в доме на Хаммерсмит-Террас, который был арендой его подвигов как вдохновенного филолога. Он был похоронен на кладбище Чизвикской церкви, рядом с могилой Уильяма Хогарта.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[16] "Я решительно согласен с Мэлоуном в общем выводе о том, что раскрашенные подвижные декорации были неизвестны на нашей ранней сцене; и это удачное обстоятельство для поэзии наших старых пьес, что это было так: было обращено только к воображению "аудитора", и мы обязаны отсутствию раскрашенного холста многими прекрасными описательными пассажами у Шекспира, его современников, и непосредственные последователи. Введение декораций указывает дату начала упадка нашей драматической поэзии". — *"Анналы сцены"*, Дж. Пейн Кольер, том iii. стр. 366.

[17] Мистер Пафф в *"Кривик"*, приводя пример "the puff direct" в отношении новой пьесы, говорит: "Что касается декораций, чудесные способности мистера Де Лутербурга признаны

всеми. Короче говоря, мы не знаем, чем восхищаться: мост, непревзойденным гением автора, большим вниманием и щедростью менеджеров, замечательными способностями художника или невероятными усилиями всех исполнителей".

[18] 25 июля 1798 года. Ходил с Гейзевейлером посмотреть картину Лутербурга "Осада Валансьена". Он отправился на место действия в сопровождении Гилрея, шотландца, известного среди любителей карикатур; однако человек талантливый и необычайно способный к поспешному изображению. Одним из достоинств картины являются содержащиеся на ней портреты, английские и австрийские. Герцог Йоркский является главной фигурой в качестве предполагаемого завоевателя; а австрийский генерал, который фактически руководил осадой, помещен в группу, где он не только не привлекает внимания, но и просто виден. Картина имеет большое достоинство; разница костюмов, английского и австрийского, хуланского и т.д., живописна. Лошадь, тянущая повозку на переднем плане, обладает той порочной аффектированной энергией французской школы, которая слишком часто позорит работы Лутербурга. Другая картина того же художника, дополняющая эту, - "Победа Лорда Хоу первого июня"; обе были написаны на средства Мехела, продавца принтеров в Базеле, и В. А. и Р. Грина, специально для того, чтобы с них были выгравированы гравюры. За картины они заплатили по 500 фунтов стерлингов за каждую, не считая расходов на поездки Гилрея в Валансьен, Портсмут и т. д." — *Дневник ТОМАСА ХОЛКРОФТА*.



ИСТОРИЯ ГРАВЕРА.

Тот же Джон Кейс Шервина был трудолюбивым человеком, жил достаточно скромно в Истдине, Сассекс, зарабатывая на жизнь тем, что резал и придавал форму деревянным болтам для судостроителей. До семнадцатилетия сын, родившийся в 1751 году, помогал отцу в его трудах. Прекрасный, крепкий, хорошо выросший парень, с огромной уверенностью в себе, юный Шервин, кажется, приобрел - теперь точно известно, каким образом - склонность к искусству. Показав однажды в доме богатого работодателя довольно ценную миниатюрную картину, юноша стаулу утверждает свою убежденность в том, что, если снабдить его надлежащими материалами, он сможет создать точную имитацию работы, лежащей перед ним. Ему дают бумагу для рисования, и карандаш вкладывают в руку, которая стала такой твердой и ороговевшей от постоянной работы по дереву, что она едва ли обладает достаточной чувствительностью, чтобы схватить и управлять тонким маленьким художественным инструментом. Однако молодой человек упорствует и в конце концов создает сносную копию картины.

Большое удивление и интерес вызывает это достижение сына тера, мастера гравюры на дереве. Во времена Шервина "покровитель" был ролью, которую очень любили играть богатые люди. Факт открытия нового художника сам по себе был своего рода свидетельством проницательности и вкуса первооткрывателя. Если покровительствуемый добивался успеха, покровитель немедленно получал высокое звание знатока; в то время как, с другой стороны, если усилия протеже приводили к неудаче, большого вреда никому не причинялось; немного денег тратилось впустую: вот и все. Мания покровительства была достаточно безобидной; хотя и основывалась на какой-то тщеславной славе, в ней все же была изрядная доля доброты. В данном случае покровитель наткнулся на действительно умного парня. Молодой Шервин вполне стоил всех денег и усилий, потраченных на него его первым работодателем и другом, мистером Уильямом Митфордом из Казначейства; и, если бы не некоторые врожденные недостатки в его моральном строе, он оказал бы неоспоримую честь своему покровителю и ему самому.

Молодого человека забрали из мастерской по изготовлению деревянных болтов, отправили в Лондон и отдали под начало Бартолоцци, опытного и очень преуспевающего дизайнера и гравера, который стал одним из первых членов Королевской академии при ее учреждении в 1768 году. Бартолоцци нашел своего ученика способным. Он действительно быстро прогрессировал и около 1772 года получил золотую медаль Академии за рисунки "Кориолан прощается со своей семьей" и "Венера просит Вулкана изготовить доспехи для ее сына". С 1774 по 1780 год его имя можно найти в каталогах Академии как экспонента различных рисунков, оригинальных и скопированных, выполненных red и черным мелом в манере, которую его мастер сделал популярной. Шервин проявил себя энергичным, лихим рисовальщиком, пользовался высоким доверием своего наставника, еще большим - своего собственного, и, несомненно, заслужил аплодисменты всего города.

Уволив Бартолоцци, он устроился сам, сняв дорогой дом на Сент-Джеймс-стрит. Там он основал бессистемную систему проектирования, рисования и гравировки, однако занимался гравировкой меньше, чем чем-либо другим. Это было его самое законное занятие, но оно было трудоемким, требовало времени, не очень высоко оплачивалось, и он хотел зарабатывать деньги — как можно больше и как можно быстрее. У него было множество покровителей, жаждавших его изящных, поверхностных рисунков, готовых платить за них хорошие цены; и сам этот человек стал любимцем общества. Он был красив, готов, добродушен; ему доставляло удовольствие облачать свою стройную фигуру в шикарные одежды, щеголять в гостиных знати и богачей и добавлять свое имя к невыгодному списку приверженцев моды.

Он любил "нарядные" времена. Красивый молодой принц Уэльский своим примером проповедовал, что дорогая одежда необходима джентльменам, и сын дровосека решительно настроился быть джентльменом. До нас дошла запись о том, как он одевался однажды, когда был приглашен на обед к своему другу сэру Бруку Бутби. Тончайший алый сюртук с отворотами и позолоченными пуговицами размером в доллар; пышная кружевная оборка, пенящаяся поверх жилета из белого атласа, расшитого веточками жасмина; скромный костюм из блестящего черного атласа с бристольскими бриллиантовыми пряжками; шелковые чулки, окрашенные в синий цвет жидкой краской Scott's и украшенные девонширскими часами; длинные оборки, ниспадающие на руки, когда-то изношенные грубой работой; экстравагантные пряжки на подъеме ноги; и волосы, уложенные высоко спереди, с тремя рядами прядей. локоны по бокам, напмаженные и напудренные, собраны в массивную косу на затылке. Будьте уверены, что мистер Шервин, украшенный таким образом, представлял собой внушительный

вид, в то время как его утренний костюм был едва ли менее шикарным. Алый и нанкин были цветами, которые в основном предпочитались для весенних костюмов изысканных людей того периода. К вкусу модника мистер Шервин добавил разборчивость художника. Ему было очень трудно угодить в том, что касалось оттенков цвета. О нем рассказывают, что ему сшили четыре алых плаща, прежде чем его тонкое восприятие в этом отношении могло быть полностью удовлетворено. У него был бы подходящий оттенок алого, или его вообще не было бы. "К счастью, - замечает критик, лично знакомый с привередливым джентльменом, - у него было столько же братьев, сколько отвергнутых пальто". И Шервин был действительно добросердечным и щедрым. Похоже, в нем не было никакой ложной гордости. При всем своем успехе и достатке, при всей своей модности и претенциозности, он не стыдился своих менее удачливых родственников — отца и братьев-лесорубов. Он дружил с ними так долго, как только мог; пытался возвысить их до своего собственного положения; привез их в город и сделал все, что мог, чтобы сделать из них настоящих джентльменов. Однако усилия Нине увенчались большим успехом. Возможно, мир моды обнаружил, что один член семьи Шервин был именно тем, кем он хотел. Кроме того, в силу своих способностей художник имел право на внимание и отличия; его родственники не имели такого титула. Это были простые рабочие люди, очень пораженные роскошью и великолепием, которыми был окружен их сородич. Рассказывают историю о том, как они обедали с преуспевающим художником; когда один из младших парней, не дожидаясь и не прося ложку, засовывает пальцы в блюдо с картошкой, чтобы помочь себе. Отец семейства, однако, быстро понял, что его сын нарушает правила хорошего тона, и поправил его громким шепотом: "Я не должен хватать тебя за руку", "Мо здесь!

В то время Шервин зарабатывал около тысячи двухсот фунтов в год. При усердии он мог бы удвоить эту сумму. Но он был неисправимо ленив; у него не было ни правил, ни системы. За один рабочий день он тратил три, расхаживая по округе, навещая своих друзей и занимаясь всевозможными легкомысленными занятиями. И тогда вечерние развлечения были подобны тяжким заломам утреннего труда. Его траты были обильны. Он щедро раздавал деньги на благотворительность; особенно любил помогать попавшим в беду вдовам и сиротам священнослужителей, замечая, что детей бедного викария следует пожалеть больше, чем детей лондонского художника, поскольку последний обычно обладал некоторыми качествами, благодаря которым они могли зарабатывать на жизнь. Все это было бы достаточно хорошо, если бы мистер Шервин был человеком с независимым состоянием или даже благоразумно занимался своей профессией. Но, учитывая его жизненный план, у него, по правде говоря, не было денег, которые он мог бы раздать. Его благотворительность была всего лишь еще одной формой одаренности, к тому же он был азартным игроком. Те деньги, которые он получал, когда снисходил до работы, быстро уносились у него за карточным столом. Вскоре он оказался по уши в долгах; его кредиторы с каждым днем становились все более нетерпеливыми и сердитыми.

Как художник, его быстрота и ум были замечательны. Покойный мистер Дж.Т. Смит, который в течение нескольких лет был хранителем гравюр в Британском музее, в молодости был учеником Шервина и свидетельствовал об исключительных способностях своего учителя. У него были обе руки. Работая над большой гравюрой, он часто начинал линию правой рукой, затем, перекидывая гравёр в левую, встречал и заканчивал линию на другом конце пластины с поразительной точностью. Он обладал большими знаниями о человеческой форме и иногда начинал фигуру с пальца ноги, тянулся вверх и завершал ее на макушке головы удивительно ловким образом. Если бы он только работал! На него посыпались поручения, но он оставил их неисполненными. Он заключал контракты, но его редко удавалось убедить их

выполнить. Иногда, когда им овладевал припадок или когда он очень остро нуждался в наличных деньгах, он проявлял необычайную энергию: однажды приготовил блюдо, просидел всю ночь и на следующее утро принес его готовым к завтраку. Но это пристрастие было лишь случайным. Вскоре он снова впал в лень и потакание своим желаниям.

Одно время студию мистера Шервина заполняли известные люди и мода. Он хвастался, что каждое весеннее утро в его доме можно было увидеть от пяти до двадцати пяти самых красивых женщин Лондона. В один прекрасный день он наткнулся на примечательное устройство, которое, вероятно, принесло бы ему состояние, если бы он вел честную игру. Он нарисовал "нахождение Моисея". Нет ordinary иллюстрация сцены из библейской истории, однако. Г-н Шервин, зависит не только внутренние достоинства его конструкции; для дочери фараона был портрет принцессы-Королевский Англии, и группируются вокруг нее было все самое дистивыделяются дамы английского двора—герцогиня Девонширская герцогиня Ратленд, так и леди, леди Джерси, Миссис Таунли Уорд и другие — всего около пятнадцати. Даже крошечный Мозес, как говорили, был портретом какого-то выдающегося ребенка, родившегося очень кстати в то время. Картина имела большой успех. Народный вкус был искусно измерен и подогнан. Это остроумное сочетание Библии и Книги пэров нашло множество поклонников. Конечно, были и недовольные: дамы, чьи притязания быть причисленными к придворным красавицам были вкратце проигнорированы художником; ибо перед ним, берущимся решить, кто из пятнадцати самых красивых знатных англичанок, стоит довольно трудная задача. Он наверняка наживет сотни врагов, если у него будет пятнадцать друзей; и он не может с уверенностью рассчитывать даже на это, поскольку, как произошло в данном случае, среди пятнадцати избранных может возникнуть зависть. Некоторые дамы, изображенные на картине, обвиняли мистера Шервина в пристрастии и фаворитизме. Одна красавица была показана в дизайне слишком выделяющейся, в значительной степени в ущерб другим красавицам, которые были несправедливо ограничены фоном. И почему одна дама должна быть выставлена так выигрышно — в таком ярком свете, — в то время как другие дамы, не менее привлекательные, по их мнению, были выставлены так странно приглушенно, с уродливыми тенями, портящими блеск их красоты? И тогда почему, возмущенно спросили, почему художник так жестоко расположил портреты? Почему эта очаровательная блондинка, чьи грации были неправильной формы, чей нос был вздернут к небу, кто не претендовал на строгость красоты, согласно абсурдным правилам, изложенным в альбомах для рисования, — почему она оказалась в таком фатальном контрасте с этой другой строгой, классической на вид и статной леди! Быть всего лишь фоном? Премного благодарен, мистер Шервин! Оскорбленная красавица, выражающая сердитую и ироничную благодарность, выбегает из мастерской художника, подобрав свои шуршащие юбки, чтобы они не испачкались от малейшего соприкосновения с холстами, гипсовыми слепками и прочей художественной атрибутикой и мусором, разбросанными по всему помещению.

Картина не представляла реальной художественной ценности, хотя, несомненно, была красивой и изящной. Он просто действовал прикрытием 'найти МОПЭс' встал экспромтом, как это было; дамы в мяч-номер наряда, с высокой напудренной головы, с нанизанным жемчугом и увенчанный перьями; их шелковые платья с отделкой из кружев и оборок, и тряпки; их лица белели и нарумяненная, аккординг в режим дня. Это было больше похоже на тарелку из модного журнала, чем на сцену из истории Священного Писания. Действительно, была заметна небольшая попытка придать вещи "местный колорит" и атмосферу правды. В заднем плане чувствовалось что—то восточное - линия пальм и множество пирамид и храмов,

предположительно египетских, поскольку в остальном их архитектурный стиль был неопишем; но это только делало фигуры на переднем плане еще более нелепыми. Тем не менее, картина понравилась городу. Было что посмотреть на групповые портреты самых красивых женщин страны. Копии гравюры пользовались большим спросом. И все же безрассудного художника с трудом удалось убедить завершить пластинку и снабдить своих покровителей и подписчиков гравюрами в обмен на их гиней. Этот нерасчетливый, взбалмошный парень, казалось, упорно неверно оценивал свое положение, недооценивал свои способности художника, забывая, что, если бы не они, он до сих пор был бы зарублентингом в лесах Сассекса. Он бы считал себя джентльменом с независимым состоянием, для которого искусство было просто развлечением, а вовсе не необходимым средством к существованию. Казалось, он действительно относился к своему таланту как к своего рода препятствию в карьере, обвинял мир в том, что тот сделал его художником, и любил утверждать, что, со своей стороны, ему следовало бы предпочесть армию как профессию!

Он был чем-то вроде короля искусства "Двенадцатой ночи". На короткий промежуток времени его успеху, казалось, не было предела. Егодом ежедневно осаждали знатные дамы. "Лошади и конюхи, - пишет мисс Хокинс в своих Воспоминаниях, - прохладжались перед дверью; экипажи загрохотали по улице; а узкой лестницы едва хватало для того количества людей, которые ждали осторожного спуска или кропотливого подъема других". Но, конечно, такое положение вещей длилось недолго. Мистер Шервин из-за своей лени — а лень в его положении была своего рода дерзостью - вскоре вышел из моды. Фортуна осыпала его дарами, но он был слишком благородным джентльменом, чтобы наклониться и поднять их; поэтому богиня, устав даровать милости, которые так плохо ценились, отвернулась от него в поисках более почтительных поклонников. Когда знатным лакеям надоело наигрывать фантазии на его дверном молотке, пришла очередь дансов, и они извлекли оттуда менее приятную музыку.

Трудные времена настали для модного художника. Теперь ему приходилось уделять все свое внимание вопросу, как обойти своих кредиторов. Ибо он предпочел уклонение от уплаты. Похоже, ему никогда не приходило в голову, что последнее было таким же эффективным способом замолчать жалобу дана, как и держаться подальше от него, хотя для кредитора это было бесконечно предпочтительнее. Но либо у него не было денег при себе в нужный момент, либо он хотел их использовать для какой-то другой цели — вероятно, чтобы потратить на пунш, — поскольку теперь он неуклонно поглощал эту вредную смесь. Теперь он стал слишком праздным, чтобы работать ради чего-то большего, чем требовалось в учреждении, - чтобы обеспечить себя карманными деньгами, достаточными для удовлетворения его насущных потребностей. Его аргумент заключался в том, что если бы он мог только отсрочить оплату, он был бы вполне прав, откладывая работу. Главное - избегать, откладывать и дистанцироваться от своих клиентов. Любопытными историям рассказывают о его усилиях и подвигах в этом отношении. Старый гравер, некто Робертс, подслеповатый от постоянного корпения над медными пластинами, после неоднократных звонков застает наконец своего непостоянного должника дома и требует оплатить его небольшой счет за проделанную работу. Шервин очень вежлив и услужлив, обещает немедленно расплатиться с ним по предъявленному счету; затем, подло воспользовавшись ущербным зрением своего кредитора, он успешно убегает, оставляя Робертса лицом к лицу с непрофессионалом студии, одетым по такому случаю в пальто и парик ее владельца. Представьте себе негодование кредитора, обнаружившего обман! В другой раз художник, великолепно одетый — поскольку он приглашен обедать у сэра Брука Бутби, — заперт в своей комнате, не имея возможности выйти наружу из-за того, что немецкий портной,

решительный кредитор, который не примет никаких отказов, который больше не будет слушать оправданий, сел у дверей комнаты, чтобы заставить должника сдаться голодом. Время идет; издома нет другого выхода, кроме как через студию, и там дежурит неумолимый дан, который уже ждал пять часов, который подождет еще пять — пятьдесят, если понадобится, — но он увидит своего должника. А у мистера Шервина нет денег. Что ему делать?

В настоящее время осада ослаблена. Входит добродушный лорд Фицуильям, оценивает обстановку, достает свою записную книжку и удовлетворяет требование портного. "Вот, мистер Шервин, - говорит его светлость успокоенному и благодарному граверу, - вот вам подарок. Из вашего портногополучился прекрасный джентльмен! И мистер Шервин наконец свободен и может отправляться на свой званный обед со всем аппетитом, на какой только способен.

Мы еще раз видим художника — обезумевшего от выпивки, не спящего всю ночь, переполошившего соседей стрельбой из пистолетов из окна, чтобы засвидетельствовать свою преданность своим покровителям из дома Кавендишей, свою радость от того, что родился наследник титулов и почестей герцогства Девоншир, — а затем он падает, исчезает. Приглашения больше не приходят от сэра Броо'Кей Бутби и других замечательных друзей; а если они и приходят, то не застают мистера Шервина дома. Пока он может, он держит своих кредиторов в страхе; затем обращается в бегство — прячется, чтобы избежать ареста. Он связывает себя работой на издателя, который его укрывает и поддерживает. Но уже слишком поздно; он не может сейчас работать, даже если бы хотел. Он сильно изменился, его конституция наконец уступила его неоднократным и безрассудным нападкам на нее. Его зрение затуманилось, а рука парализована. Он отказался от всех претензий на то, чтобы считаться "изысканным"; теперь мода для него ничего не значит; он просто сломленный, измученный, преждевременно состарившийся человек. Мужество покинуло его, веселый вид уверенности совершенно исчез; он не может смотреть своим несчастьем в лицо; он уклоняется, дрожит от них и в своей слабости и отчаянии дико преувеличивает их; они преследуют его, почти сводят с ума. Преследуемый и выслеженный до дома своего издателя — или это просто страхи вводят его в заблуждение? — он покидает свое убежище, срывает укрытие и бежит, сам не зная кудар. Джордж Стивенс, редактор журнала "Шекспир", первого октября 1790 года написал корреспонденту в Кембридже: "Я уверен, что гравер Шервин умер в крайней бедности в "Борове в загоне", пивной на углу Суоллоу-стрит; пример того, как великие таланты оказались бесполезными из-за их обладателя". Мисс Хокинс следует этому повествованию, и о кончине художника сообщается в *журнале для джентльменов* того же года. Уместно, однако, заявить, что мистер Смит, его ученик, записал в "Лесе" печальный отчет о смерти Шервина, которая произошла, по его словам, "в доме покойного мистера Роберта Уилкинсона, продавца типографий в Корнхилле, который любезно ухаживал за ним, оказывал ему всяческое утешение и отдавал дань уважения его останкам, его тело было перевезено в Хэмпстед и похоронено достойным образом на церковном кладбище, недалеко от восточного угла главного входа".

Ему едва исполнилось сорок, когда он умер. Отпечатки с его гравюр до сих пор высоко ценятся коллекционерами. Если его талант и не принадлежал к самому первоклассному классу, он все равно был слишком ценным, чтобы его можно было выбросить в питомник — совершенно деградировавшим и растраченным впустую.



УЧЕНИК СЭРА ДЖОШУА.

Один молодой подмастерье, не слишком усердно изучавший свое ремесло, подобно молодым подмастерьям, трудящимся в часовой мастерской часовщика в городе Девонпорт, однажды услышал, как слава о достижениях великого сэра Джошуа в Лондоне разносится по всему графству, и осознал, что добрые люди графства гордятся сыном преподобного Сэмюэля Рейнольдса, учителя mpton Grammar School. Почему бы ему, ученику, не стать такой же или почти такой же заслугой для Девонпорта, родины его рождения, какой был сэр Джошуа для Плимптона, *своей* родины? Мог ли только один человек обладать художественными способностями и амбициями и создать для себя возможность использовать их и удовлетворять? - Спросил себя ученик. *runtune*? Так спросил себя ученик. И он, должно быть, был умным парнем, этот ученик! Вскоре он убедил себя — это было легко; но он убедил свою семью; он убедил нескольких своих горожан — задача более трудная, — чтолучшее, что они могли с ним сделать, - это отправить его в город учиться у своего соотечественника сэра Джошуа и стать, как и он, великим художником. Наконец он добился своего. На двадцать пятом году жизни он рисовал в студии Рейнольдса, живя под его крышей.

В конце концов, его самые заветные желания удовлетворены, возможно, ученику стало немного лучше. Если ум, как лихорадка, заразителен, то все было очень хорошо. Но мастер был всего лишь равнодушным мастером. Он не мог или не хотел наставлять. Сам он был не слишком образован — у него было мало правил — только удивительная любовь и восприятие прекрасного и инстинктивный талант к его воспроизведению на своих холстах. Это было столь же несомненно, сколь и врожденно, но не поддавалось выражению словами, общению или каким-либо рассуждениям. Гениальные поступки - это, конечно, поступки, совершаемые не "зачем", а просто потому, что ничего не поделаешь, кроме как совершать их. Итак, ученики рисовали в студии своего псевдо-наставника в течение определенного количества, копируя его работы; или, когда они достаточно продвинулись, возможно, работали над его фоном, чистили драпировки или подобные традиционные заполнения картин, а затем шли своим путем, выполняя то, что они перечислили, и по большей части о них не было ничего слышно в художественных хрониках. Они, вероятно, принесли художнику больше пользы, чем он им. Безусловно, от нашего друга, ученика часовщика, было больше пользы. Ибо, когда раздавались возгласы: "Кто написал "Речи сэра Джошуа", если не Берк?", этот ученик мог привести в ответ убедительныедоказательства. Он слышал, как великий человек, его учитель, расхаживал взад-вперед по библиотеке, как в перерывах между работой над книгой, в час и два часа ночи. Несколько часов спустя результаты были у него на руках. Его наняли, чтобы сделать точную копию черновой рукописи лектора для публичного прочтения. Он обратил внимание на почерк доктора Джонсона, поскольку *тот* исправлял черновик, иногда внося неправильные изменения в смысл из-за своего полного незнания предмета и искусства; но нигде не было видно ни строчкипера Берка. Ученик, надо сказать в его пользу, никогда не терял веры в своего

учителя. Вандайк, Рейнольдс, Тициан — он считал их великим триумvirатом портретной живописи. Сравнивая их, он сказал бы, что портреты Вандайка были похожи на картины, сэра Джошуа - на отражения в зеркале, а Тициана - на реальных людей. И он был полезен великому художнику еще и тем, что позировал одному из детей на картине графа Уголино (тот, что в профиль, с рукой, прижатой к лицу). Позируя для этого, он был представлен мистеру Эдмунду Берку как ученик сэра Джошуа и повернулся, чтобы посмотреть на этого государственного деятеля. "Он не только художник, у него голова, которой хватило бы для картины Тициана", - сказал мистер Берк. Он также обслуживал еще одного человека срейтингом знаменитости. Вместе с Ральфом, слугой сэра Джошуа, он отправился в галерею театра "Ковент-Гарден", чтобы поддержать новую комедию доктора Голдсмита *"Она склоняется, чтобы покорить"* в первый вечер ее представления. Пока его друзья толпой идут в театр, бедного автора находят больным и дрожащим от нервозности, бродящим взад-вперед по аллее в Сент-Джеймс-парке. Вряд ли его можно заставить стать свидетелем постановки его собственной пьесы. Похотливый смех Джонсона из первого ряда боковой ложи дает сигнал достойному *классуаке*, которые в своем рвении к своему другу аплодируют почти до опасной степени, потому что ходят слухи, что Камберленд, Оссиан Макферсон и Хью Келли устраивают скандал в партере.

- Как вам понравилась пьеса? - спросил Голдсмит молодого папу "Интера", который до боли хлопал в ладоши на галерке рядом с добрым мистером Ральфом.

- Я бы не осмеливался судить в таком вопросе, - ответил студент-искусствовед.

- Но тебя это рассмешило?

-О, чрезвычайно.

"Это все, что мне нужно", - сказал Голдсмит и послал ему билеты в ложу на благотворительный вечер автора, чтобы он мог пойти и снова посмеяться.

Учеником сэра Джошуа был Джеймс Норткот, долгожитель, родившийся в Девонпорте в 1746 году и умерший в своем лондонском доме на Аргайлл-Плейс, Риджент-стрит, в 1831 году. Если в юности у него был тицианский облик, то в старости он обладал им еще больше. Блестящие, глубоко посаженные глаза; крупный выступающий нос; тонкие, сжатые губы; пронизательный, кошачий, пронизательный взгляд; прекрасный, высокий, лысый лоб, желтый и отполированный, хотя он часто скрывал это фантастической зеленой бархатной шапочкой для рисования и торчащими пучками совершенно белых волос за ушами. Маленький, тощий человечек, ростом не более пяти футов, в поношенном, залатанном халате, почти такого же возраста, как он сам, ведущий тихую, холодную, нищенскую жизнь. Он так и не женился. Он даже никогда не был влюблен. У него никогда не было времени, или у него никогда не было страсти, необходимой для таких занятий, или он был слишком глубоко предан своей профессии. Он всегда был с кистью в руке, взгромоздившись на временную сцену, рисуя серьезно, яростно, "с неутомимым усердием маленького дьявола, оштукатуривающего глинобитную стену!" - восклицал пылающий мистер Фузели.

Хейдон с рекомендательным письмом от принца Хоара посетил Норткот. Сначала его провели в грязную галерею, затем наверх, в еще более грязную малярную, и там под высоким окном, где свет падал прямо на его лысую седую голову, стояла миниатюрная сморщенная фигурка в старом халате в синюю полоску и в сдвинутых на лоб очках. Пристально посмотрев своими

маленькими блестящими глазками на посетителя, он развернул письмо, прочел его и на самом распространенном девонском диалекте сказал:

- Может, тебе стоит заглянуть в пейнтер, ду'и? Что за "пейнтер"?

- Художник-историк, сэр.

- Историк пейнтер! Ведь ты умрешь с голоду сохапкой соломы под головой.

Вскоре он снова перечитал записку.

- Мистер Хоар говорит, что вы изучаете анатомию; это бесполезно — сэр Джошуа этого не знал. Почему вы должны хотеть знать то, чего не знал он?

- Но Микеланджело это сделал, сэр.

- Микеланджело! что он здесь делает? Вы, должно быть, пишете здесь портреты!

Хейдон был настроен против.

- Но я этого не сделаю!

- *Не* хочу, - завопил маленький человечек, - но ты *должен*! Твой отец ведь не состоятельный человек, не так ли?

- Нет, сэр, но у него хороший доход, и он будет содержать меня в течение трех лет.

- А ты будешь? Тебе лучше позаботиться о себе.

- Как вы думаете, сэр, должен ли я быть чьим-нибудь учеником?

- Нет, - сказал Норткот. - Кто тебя здесь будет учить? Это будет означать выбрасывание денег вашего отца на ветер.'

- Мистер Оупи, сэр, говорит, что так и должно быть.

- Хи зайс зо, не так ли? ха, ха, ха, ха! ему нужны деньги твоего отца.

В своей мастерской он принимал много посетителей. Он постоянно был дома и любил обсуждать свою работу, поскольку никогда не останавливался из-за посетителей. Он даже никогда не выпускал из рук свою палитру. Он направился к двери с "Боже мой!" - своим любимым восклицанием на диалекте вест-кантри. - Что, это *ты*? Заходите", - а затем снова взобрался на свой холст, спрашивая и отвечая в своей холодной, невозмутимой манере обо всех новостях дня. И все же он был вспыльчивым и гневным, а иногда и откровенным, и был преданным учеником сэра Джошуа.

"Посмотрите на чувства Рафаэля!" - сказал ему кто-то.

- Бах! - воскликнул маленький человечек. - Посмотрите на Рейнольдса: он был весь в чувствах! Древние были *бэйстами* в чувствах по сравнению с ним". И еще: "Я говорю вам, что король и королева не могли выносить присутствия *него*. Как вы думаете, *онивнушали* ему благоговейный страх? Слава Богу! Он был ядом для них. Они чувствовали себя неловко перед таким существом — они съеживались, превращаясь в эльфов, благоговей перед его интеллектуальным

превосходством. Они мысленно молили Бога, чтобы под ногами трона открылся люк, через который они могли бы сбежать - его присутствие было слишком ужасным!"

Конечно, он не был одержим экстравагантными представлениями о дикостикоролевской крови.

"Что вы знаете, - спросили его, - о принце Уэльском, что он так часто говорит о вас?"

"О, он ничего не знает обо мне, так же как и я о нем — это всего лишь его *хвастовство*!" - величественно ответил художник.

Он понимал разницу в званиях немногим больше, чем старый мистер Ноллекенс, который упорно обращался с принцами королевской крови как с обычными знакомыми, хватал их за пуговицы, совершенно забывая о распрях королевской семьи, и спрашивал их, *как поживал их отец?* с восклицанием, обращенным к предполагаемому наследнику: "Ах! другого такого у нас не будет, когда его не станет!" - Хотя в этом было мало почтения к королю, что доказал Ноллекенс, когда измерил старого монарха, сидящего для его бюста, от губы до передней части, как если бы он измерял мраморную глыбу, и, наконец, честно воткнул циркуль в нос его величества. Даже король, который не был особенно скор на шутки, не мог не оценить юмор ситуации и громко расхохотался.

Современный вкус предпочитает портреты Норткоута его более претенциозным работам. Слава Шекспировской галереи мистера олддермена Бойделла довольно давно миновала. Однако картины Норткоута были одними из лучших в коллекции. Его "Артур и Хьюберт", а также "Смерть принцев в тауэре" и "Погребение тел при свете факелов" были очень сильными и драматичными произведениями искусства и обладали большей естественной привлекательностью, чем картины многих его конкурентов. Его ученичество у сэра Джошуа предотвратило то, что он впал в стирание кожи и теплые серые ошибки тона, которые тогда отличали английскую школу исторической живописи. В картине "Погребение принцев" Фузели подвергся критике—

- Тебе не следовало заставлять того парня поднимать руки, чтобы забрать тела. Тебе следовало заставить его копать для них яму. Как ужасно величественно: с киркой копать, сваливать, сваливать, сваливать!"

- Да, - ответил Норткот, - но как мне изобразить звук "дамп, дамп, дамп"?

Картины Бойделла долгое время были очень популярны, и гравюры с них пользовались большой распродажей.

Конечно, Норткот презирал Хогарта. Издевательства над этим художником, казалось, были одной из обязанностей британского художника-историка того времени. И все же он отдал ему дань уважения; он написал серию картин хогартианской тематики и, можно подумать, доказал, ко всеобщему удовлетворению, абсолютное превосходство Хогарта. Моральные сюжеты мистера Норткота, иллюстрирующие порок и добродетель в "Развитии двух молодых женщин", не следует упоминать на одном дыхании с "Браком по моде". Им не просто не хватало выразительности — они не были равны по художественному исполнению, хотя, конечно, более современный художник планировал преуспеть в обоих этих качествах. Но портреты Норткота действительно восхитительны — широкие и энергичные — с большой долей очарования сэра Джошуа в цвете, если не сказать точно в его манерах.

Пятьдесят лет он прожил на Аргайл—плейс, проводя большую часть этого времени в своей студии - маленькой комнатке размером не более девяти на двенадцать футов, обставленной традиционными предметами *vertu*, которые тогда считались неотъемлемым атрибутом художника. Его незамужняя сестра — "Норткот в нижних юбках", как ее часто называли, она была так похожа на него лицом, фигурой и манерами, — руководила его домашним хозяйством *frugal*. Экономика была достаточно простой. Брат и сестра придерживались одного мнения. "Половина мира умерла от переедания", - сказали они. Они впали в противоположную крайность и чуть не уморили себя голодом. Когда по стране разнесся крик о нехватке продовольствия, они не обратили внимания на панику; они привыкли к минимуму средств к существованию, вряд ли их можно было лишить этого. Фузели, который вел свою сатирическую передачу, однажды воскликнул: "Что? Норткот держит собаку? На что он живет? Да ведь он должен пожирать своих собственных блох! Но художник не пытался навязывать свое мнение другим, поэтому конура и кухня были в лучшем состоянии, чем гостиная. Со слугами обращались снисходительно, разрешали есть, что им заблагорассудится, и умирать по—своему - от повторной травмы или апоплексического удара, если им это казалось приятным.

Если он был холоден, черств и циничен по отношению к остальному миру, он всегда был добр к зажатой пожилой леди, своей сестре. В своем завещании он распорядился, чтобы все в его доме оставалось неприкосновенным, чтобы при ее жизни не было продажи его имущества. Внимательные друзья посоветовали ему продать все его картины сразу после похорон, пока его имя было свежо в памяти публики; было подчеркнуто, что его состояние сильно выиграет от принятия такого курса. "О Боже, нет!" - восклицал старик. "У меня не хватает на вас терпения! Пустая штука! неужели ты думаешь, что она не будет достаточно опечалена, когда мой гроб унесут, а она останется одинокой? Срывает мои картины со стен, обшаривает каждый укромный уголок, собирает и уносит то, что для нее дороже домашних богов, и все это ради грязной наживы! Нет; пусть она насладится теми несколькими годами, которые ей будут отпущены; когда она будет ходить по дому, пусть он чувствует, что все это принадлежит ей такой, какой оно есть, и ей не хватает ничего, кроме ее брата. Я бы предпочел, чтобы мои кости были вырваны из могилы и разбросаны, чтобы помочь отремонтировать дороги, чем чтобы хоть одна вещь была перемещена сюда, чтобы причинить ей боль. Ты сведешь меня с ума!"

Однажды на Аргайл-Плейс собралась огромная толпа. Не для того, чтобы увидеть художника, даже не для того, чтобы увидеть королевскую карету, которая только что остановилась у его дверей, или популярного принца крови, сидевшего в карете, но чтобы мельком увидеть того, по поводу кого город тогда был просто без ума: маленького симпатичного школьника, театрального гомункула, Младенца Росция, мастера Уильяма Генри Бетти. Конечно, приступы ярости, паники и мании кажутся очень глупыми вещами, если рассматривать их в прохладном сером свете следующего утра. Сейчас кажется довольно невероятным, что толпы людей должны были собраться вокруг театра в час дня, чтобы вечером посмотреть, как мастер Бетти играет Барбароссу; что он должен был играть двадцать восемь вечеров на "Друри Лейн" и принести 17 000 фунтов стерлингов в казну этого театра. Он был просто красивым мальчиком тринадцати лет с прекрасным голосом, глубоким для своего возраста, сильным, но монотонным. Конечно, он не был очень умен, хотя так чудесно владел городом. "Если они так восхищаются мной, что бы они сказали о мистере Харли?" - просто спросил мальчик. Мистер Харли был главным трагиком той же бродячей труппы — без сомнения, широкоплечий актер с кожаным торсом, который долгие годы внушал благоговейный трепет провинциальным зрителям. И все же игра мальчика Дугласом очаровала Джона Хоума, автора трагедии. "Впервые в жизни я увидел роль Дугласа,

сыгранную в соответствии с моими представлениями о характере!" - воскликнул он, стоя за кулисами; но тогда ему было семьдесят лет. "Маленький Аполлон с пьедестала!" - воскликнул ХамфриЭйс, художник. "Прекрасное проявление природной чувствительности, — сказал холодный Норткот, - а затем эта грациозная игра конечностей в юности - какое преимущество перед всеми остальными!" По мере того, как ребенок рос, очарование исчезало; толпы, которые аплодировали мальчику, покидали мужчину. Байрон горячо осудил его. "У него толстая фигура, плоские черты лица, неуправляемый голос, нелюбезные поступки, и, как говорит Диггори (в фарсе "*Весь мир - сцена*"), "Я бросаю ему вызов, если он доведет свое чертово сдобное личико до безумия!" Счастливая мастер Бетти! Несчастный *мистер* Бетти!

Опи изобразил Младенца пастухом, столь хорошо известным вундеркиндам из детских садов, наблюдающим на Грампианских холмах за стадами своего отца, "бережливого парня, о котором постоянно заботятся", и т.д. и т.п. Его королевское высочество герцогуке Кларенс, который был покровителем сцены — или людей на ней, или некоторых из них, — привез мальчика в Норткоут, чтобы его представили в "костюме Вандайка, удаляющегося от алтаря Шекспира", — довольно бессмысленный церемониал. Но картина имела большой успех, и гравюра с нее была опубликована и посвящена герцогу. Ему было тогда около сорока — сердечный, грубоватый джентльмен, считавшийся свободным и беззаботным в своей мужественности после службы в море, — добрый и бесстрастный в обращении, не имел ни малейших познаний в искусстве, но считал Норткота "честным, независимым, маленьким старичком", приправив это замечание ругательством в манере флотских джентльменов того времени.

Принц сидел в студии, пока художник рисовал Младенца. Норткот был не из тех людей, которые носят на спине пальто получше, несмотря на то, что он собирался повернуться спиной к королевской семье. На нем все еще был рваный, залатанный халат, в котором он всегда работал. Картины мастера Бетти было забавным поначалу, но, похоже, в конце концов, ТО К а длительное и утомительное дело не художественный наблюдателя. Он должен как-то отвлечься. Внешность Норткота, несомненно, была комичной. Внезапно пейзажер почувствовал, как дернулся его воротник. Он обернулся, сердито нахмурился, но ничего не сказал. Требования настойчиво продолжались. Вскоре он легонько коснулся жестких белых локонов художника.

- Мистер Норткот, скажите на милость, сколько времени вы посвящаете уборным?

Это было очень невежливо со стороны его Королевского высочества, но ему было *так* скучно сидеть.

Маленький старый художник резко повернулся к нему.

- Я никогда никому не позволяю проявлять личные вольности по отношению ко мне. Ты первый, кто осмелился на это. Прошу ваше королевское высочество вспомнить, что я нахожусь в своем собственном доме.

Он говорил тепло, бросал надменные взгляды, затем снова принялся за холст. На несколько минут воцарилось молчание. Герцог тихо открыл дверь и вышел из комнаты. Художник не обратил на это внимания.

Но королевская карета была отослана. Она не понадобится раньше пяти часов. Еще не было четырех, а уже шел дождь!

Герцог вернулся в студию.

- Мистер Норткот, идет дождь. Не будете ли вы так любезны одолжить мне зонтик?

Художник спокойно позвонил в колокольчик.

- Принеси зонтик своей хозяйки.

Зонтик мисс Норткоут был единственным шелковым зонтиком в доме. Слуга проводил принца вниз по лестнице, и он вышел из дома, защищенный от дождя зонтиком мисс Норткоут.

- Вы оскорбили его королевское высочество, - сказал кто-то в комнате.

"Я - оскорбленная сторона", - с достоинством ответил художник.

На следующий день он был один в своей студии, когда доложили о посетителе.

- Мистер Норткоут, - сказал герцог, входя, - я возвращаю мисс Норткоут зонтик, который вы были так любезны одолжить мне вчера.

Художник поклонился, принимая его из королевских рук.

- Я сам принес это, мистер Норткот, - продолжал герцог, - чтобы иметь возможность сказать, что вчера позволил себе вольность, которая вас по праву возмутила. Я злюсь на себя. Надеюсь, ты простишь меня и больше не будешь думать об этом.

Художник с поклоном подтвердил, что принимает извинения.

"Боже мой! - воскликнул он, впоследствии рассказывая эту историю. - Что я мог сказать? Он мог видеть, что я чувствовал. Я мог бы отдать за него свою жизнь! Такой принц достоин быть королем!"

Прошло более четверти века, и стех пор герцог Кларенс стал королем Англии - Вильгельмом Четвертым. Старый художник все еще был жив, работал, как обычно, хотя теперь уже довольно слаб и согбен, но его мозг все еще был активен, язык все еще остер, глаза все еще очень блестели на морщинистом изможденном лице. "Бедное создание, - сказал он о себе, - возможно, забавное в течение получаса или около того, или любопытное, как маленькая высохшая мумия в музее". Он занялся подготовкой ряда иллюстраций к книге басен, опубликованной после его смерти. Он собирал отпечатки животных, и вырезал их аккуратно; затем он переехал про таких, как он выбрал для своей цели на листе обычной бумаги, и, удовлетворяя себя, наконец, как на композиции снимка, он исправил цифры в их ПЛАЕЭП с пастой, заполненные в фонах с использованием карандаша, а затем передали интересно работать с мистером Харви, гравер, который будет скопирован по дереву и гравировкой. Успех этого плана, безусловно, был столь же замечательным, сколь и его эксцентричность.

Он пользовался своей ручкой так же, как и карандашом: сотрудничал с Художником и опубликовал в 1813 году книгу "Жизнь сэра Джошуа". За год до своей смерти он написал "Жизнеописание Тициана", большая часть которого, однако, вероятно, была написана его другом и постоянным спутником Хазлитт. Примерно в то же время Хэзлитт перепечатал из *Morning Chronicle* свои *Беседы с Норткотом*, работу, представляющую большой интерес и ценность.

Он был в своей маленькой студии с кистью в руке, очень спокойный и счастливый, всего через два дня после своей смерти. Казалось, что о нем забыли. 'Если бы провидению было оставить меня свобода выбора, мои небеса, я должен быть контент, чтобы занять мой маленький живопись-номер с продолжением счастье я испытал там, даже навсегда. Он рассказал, что работает без AProgance. "Все, что можно сделать, не соответствует Природе. Я всегда готов попросить прощения у своих натурщиков после того, как закончу, и сказать, что надеюсь, они простят меня за это. Чем больше человек знает об искусстве и чем лучше он может это делать, тем меньше он удовлетворен".

Ученик сэра Джошуа — "Из всех его учеников я единственный, кто вообще когда—либо что-либо делал" - умер 13 июля 1831 года на восемьдесят шестом году жизни.



ХОППНЕР И ЛОУРЕНС.

Я.

ТВ искусстве всегда существовали фракции; и хотя школы сражались порознь, здесь не было недостатка в единоборствах между отдельными художниками.

Порденоне, пишущий свои фрески в монастырях Святого Стефана в Венеции с обнаженным мечом и щитом в руке, готовый к насилию Тициана, является образцом мастеров, которые сочли необходимым сочетать профессию художника с делом браво. Доменико Венициано подвергся жестокому нападению со стороны Андреа дель Кастаньо; Аннибале Караччи, Чезари и Гвидо были изгнаны из Неаполя, а Белисарио, Спаньолетто и Караччоло угрожали их жизням. Агостино Бельтрано, превзойденный в живописи своей собственной женой Амелией ди Роза (племянницей выдающегося художника), убил ее в приступе ревности; Микеланджело завидовал растущей славе Себастьяно дель Пьомбо; Худсын[19] поссорился со своим учеником Рейнольдсом, который, в свою очередь, был обеспокоен успехами своего соперника Ромни; а Хоппнер на смертном одре корчился от вежливого внимания сэра Томаса Лоуренса. "В его визитах, - с горечью сказал бедный больной человек, - больше радости по поводу моей приближающейся смерти, чем искреннего сочувствия к моим горестям".

II.

Мать ДЖОНА ХОППНЕРА была одной из немецких служанок Королевского дворца. Он родился в Лондоне летом 1759 года. Георг Третий проявлял большой личный интерес к воспитанию и образованности ребенка, чей приятный музыкальный голос и верный слух вскоре принесли ему должность хориста в королевской капелле. Конечно, были и мотивы отнести по мотивам короля доброты и человеколюбия, и сам мальчик, похоже, был не горит желанием опровергнуть

клевету, которая ему приписывается прославленным, если незаконная, спуск. Мир предпочел увидеть подтверждение слухам вего уважении, в благосклонности, впоследствии оказанной молодому человеку принцем Уэльским, который активно поддерживал его в борьбе с такими грозными соперниками, как Лоуренс, Оуэн и Опи, и был средством направления потока аристократического покровительства в его студию. Он поступил стажером в школу Королевской академии, постепенно проходя различные стадии обучения и, наконец, став кандидатом на высшие награды учебного заведения. Он претерпел мало лишений, свойственных новичку, — знанием испытаний и борьбы обычного студента. Перед ним открылась почти "королевская дорога". Как только он научился прилично рисовать и раскрашивать, посетители были готовы принять его. Миссис Джордан сидела — то в роли Музы Комиксов, то в роли Ипполиты; "знатная дама" была изображена как Вакханка. Затем появились портреты герцога и герцогини Йоркских, принца Уэльского и герцога Кларенса. Он жил на Чарльз-стрит, недалеко от Карлтон-хауса, и написал себе "Художник-портретист принца Уэльского". Король и королева были вполне готовы благоволить фаворитке своего сына, особенно потому, что они, как и многие другие люди того времени, верили, что у предполагаемого наследника "есть вкус". Но вскоре между ними и художником возникли препятствия. Рейнольдс им никогда не нравился. Хоппнер, полный искреннего восхищения сэром Джошуа, не стеснялся восхвалять его даже в глазах членов королевской семьи. Вопрос, по его мнению, касался искусства, а не королевских пристрастий. Это было невежливо, и монарх был очень недоволен. Он не мог выносить противоречий или оппозицию даже в тех вопросах, о которых он ровным счетом ничего не знал, таких, например, как искусство. Затем легкомысленные разбирательства второстепенного и соперничающего суда в Карлтон-Хаусе отчаянно раздражали некрасивого "Фермера Джорджа"; и в некотором смысле Хоппнер стал знаменитостью в кругу принца: художник был веселым, остроумным и жизнерадостным. Принц Уэльский бросился в распростертые объятия вигов, и мистеру Хоппнеру необходимо стать ревностным политиком, особенноиспользуя принципы партии, противостоящей королю. После этого он мало чего мог ожидать от их всемилостивейших величеств. Он ничего не добился. Конечно, он поступил опрометчиво. Какое отношение художник имеет к политике? Таким образом, он серьезно сократил область своихперспектив. Для аристократов-тори и выдающихся джентльменов стало совершенно невозможным оказывать покровительство художнику-портретисту-вигу, позировать для их фотографий. Да ведь он мог бы изобразить их карикатурами! И после того, как он нарисовал всех своих друзей и единомышленников-вигов, что ему оставалось делать? с соперником в этой области, которого ни в коем случае нельзя презирать или обходиться дешево.

III.

В прошлом столетии каждому, кто желал прослыть "личностью" или быть причисленным к "знатным людям", надлежало покидать Лондон в определенное время года и отправляться в город Бат, или "the Bath", как его часто называли. Путешествие в Бат в те дни не было пустяковым делом: оно предполагало частые остановки в пути, а постоянные дворы и почтовые станции по дороге неизбежно становились *очень* важными и часто очень прибыльными предприятиями. Мисс Берни, автор книги "*Эвелина*", записывает в своем дневнике подробности своей поездки в Бат с миссис Трэйл в 1780 году. Первую ночь она остановилась на Мейденхед-Бридж, вторую переночевала в Спин-Эйч-Илле, третью - в Девизесе; в Бат она прибыла на четвертый день своего путешествия. Постоялый двор, которым пользовалась мисс Берни в Девизесе, назывался "Черный медведь", хозяином которого был некто Томас Лоуренс.

Именно в связи с этим учреждением мы должны попросить, чтобы читатель уделил нам свое внимание на несколько минут.

Мистер Лоуренс поочередно был поверенным, поэтом, художником, актером, инспектором акцизов, фермером, трактирщиком и, конечно же, банкротом. Вероятно, он мог бы уйти из "Блак Беар" с состоянием, но у него была многочисленная семья из шестнадцати детей, которых нужно было содержать, и что он не обладал достаточной квалификацией, чтобы преуспеть в качестве трактирщика. Похоже, он был настроен быть "персонажем", и его соседи были склонны шутить, порицать его за то, что он важничает. Шумный, активный, добродушный человек, он время от времени был склонен разыгрывать из себя ученого и изысканного джентльмена, в то время как упускал из виду свое более признанное положение домовладельца. На нем был парадный костюм из лака, накрахмаленные оборки и очень пышный парик; он был церемонен и величествен в своих манерах, демонстрировал чрезмерную любовь к литературе и напускал на себя вид знатока, что довольно странно контрастировало с его призванием. Определенно, на дороге между Лондоном и Батом не было другого такоговладельца лос-Анджелеса, если, конечно, где-либо еще. Он гордился своим elocutionary полномочия, и полным, звучным голосом читал он вслух избранных отрывков из Шекспира и Мильтона ко всем таким лицам, как проявил невероятный интерес к его слушать—иногда, действительно, для людей, которые не желают слышать его. Вряд ли стоит удивляться тому, что некоторые посетители "Черного медведя" иногда испытывали возмущение, когда, измученные путешествием и голодные, жаждущие получить меню и ужин, они встречались с предложением хозяина постоянного двора поразмышлять для них о красоте поэтов или декламировать для их развлечения некоторые наиболее изящные отрывки. Они желали пищи для тела, а не утешения для разума; и, возможно, было вполне естественно, что они отнеслись к предложениям мистера Лоуренса довольно резко. Не то чтобы трактирщик был склонен обижаться. Человек, который ездит на коньке для хобби, редко прислушивается или воспринимает критику окружающих по поводу телосложения или пропорций своего скакуна. Мистер Лоуренс мог добиться заслушивания из других источников. Раз в неделю он посещал Бат и проводил вечер в гримерной театра. Актеры его не слушали, или претендуют на это; некоторые из них в Массачусетском технологическом институте, чтобы он читал их части к ним и дать им совет, как, каким образом это должно быть вынесено на сцену, намереваясь отомстить себе впоследствии, разбойники, воспользовавшиеся услугами черного медведя, без вызова ФОР своих аккаунтов, когда они вышли, что приятно.

Но еще большей знаменитостью в Девизесе, чем мистер Лоуренс, был его сын Томас, родившийся в 1769 году, младший из шестнадцати детей. Похоже, все считали его своего рода вундеркиндом, очень полезным для привлечения посетителей в гостиницу. Он мог стоять на стуле и декламировать стихи, или он мог взять свой карандаш blacklead и нарисовать портрет любого, кто снизойдет до того, чтобы сесть рядом с ним. "Прелестнейший мальчик, — пишет мисс Берни, — с длинными, пышными, девичьими локонами, которые ниспадали ему на лицо, когда он наклонялся рисовать. "Он может изобразить вас или повторить вам любую речь из "Пандемониума" Мильтона, — восклицал гордый отец, — хотя ему всего пять лет". И утверждается, что в этом возрасте он произвел поразительное сходство с мистером (впоследствии лордом) Кеньоном. В семь лет портрет вундеркинда был сделан и выгравирован мистером Шервином, художником. В восемь, кажется, его образование было закончено. Его декламация — он, без сомнения, был тщательно обучен своим отцом — была названа "полной разборчивости, чувства и юмора, оттеняемых различными тембрами голоса, полного, гармоничного и гибкого".

Довольно хорошо для такого маленького ребенка, каким он был в то время! Он декламировал по разным поводам перед Гарриком, Футом, Джоном Уилксом, Шериданом, Берком, Джонсоном, Черчиллем и другими известными людьми, отдыхая на ночь или меняя лошадей в Девизесе по дороге в Бат. Старый Лоуренс не упускал возможности пообщаться со своими покупателями и показать своего замечательного сына. Мистер и миссис Гаррик, проезжая через город, уединялись в летнем домике в саду Черного Медведя и некоторое время развлекались декламациями малыша. "Томту выучил одну или две новые речи с тех пор, как вы были здесь, мистер Гаррик", - восклицал отец, выводя вперед своего не по годам развитого мальчика. "В нем было что-то такое, - говорит авторитетный источник, - что вызывало удивление у самого случайного наблюдателя. Он был совершенным мужчиной в миниатюре; его уверенность и самообладание отдавали двадцатилетним.

Однако молодой Лоуренс в то время не мог прочесть наугад ни одного отрывка из поэтов, которые могли бы быть выбраны для него. Его проинструктировали относительно конкретных речей, и этим, как правило, он был вынужден ограничивать свои усилия. Долгое время он хотел выучить "Обращение сатаны к Солнцу", любимую декламацию его отца, но старый Лоуренс отказывался доверить ему столь важный предмет. Тем не менее мальчик ознакомился с тоном и манерой, подобающими этому произведению, и объявил, что готов произнести его, подражая старшему оратору. Семья из Девизеса, известная Лоуренсам, однажды вечером устраивала вечеринку и попросила разрешить мальчику присутствовать на ней и развлекать компанию своими чтениями. Старый Лоуренс согласился при условии, что ребенка не будут просить читать ничего, кроме тех произведений, с которыми он был знаком, и предостерег своего сына ни в коем случае не пытаться делать что-либо, в чем он не был совершенен, и особенно избегать обращения к сатане. Вечером молодой Лоуренс шел к дому с Шекспиром и Мильтоном под мышкой и слушал свои выступления под всеобщие аплодисменты. Затем его спросили, какая его любимая цитата из Мильтона? Он ответил, что предпочитает "Обращение сатаны к Солнцу", но его отец не позволил бы ему повторить ее. По этой причине, а также для того, чтобы убедиться, что ребенок просто изображал попугая, собравшимся особенно хотелось услышать запрещенное чтение. Однако угрызения совести юного Лоуренса не были преодолены до тех пор, пока все присутствующие не пообещали заступиться за него и добиться прощения его отца. Когда он перевернул запрещенную страницу, из книги выпал листок бумаги. Джентльмен взял его и прочитал вслух: "Том, смотри не прикаснись к сатане". Прошло некоторое время, прежде чем изумленного мальчика удалось убедить продолжить; однако говорят, что в конце концов он подошел к этому вопросу очень убедительно и сдержанно.

Странные были люди эти Лоуренсы, и "Черный медведь", должно быть, был своеобразной гостиницей. Мисс Берни была очень удивлена, услышав звуки пения и игры на фортепиано, когда она находилась под его крышей. Это практиковали только мисс Лоуренс, но дочери трактирщиков прошлого века, как правило, не обладали подобными способностями. Тогда, все еще очень замечательный для гостиницы, "дом, - говорит мисс Берни, - был полон букей, а также картин, рисунков и музыки, и вся семья казалась не только изобретательной и трудолюбивой, но и дружелюбной; вдобавок к этому они поразительно красивы. Я надеюсь, - заключает дама, - что мы сможем вернуться той же дорогой и увидеть их снова".

Как сказал о нем Джиаррик, жизненный путь молодого Лоуренса в то время "балансирует между карандашом и сценой". К чему он склонялся? Кем он будет - игроком или художником? Трудно сказать. Его взяли в город с визитом к мистеру Хью Бойду (который одно время считался

одним из авторов "Юниуса"), представили великим художникам того времени и приняли их очень любезно. Сэр Джошуа Рейнольдс назвал его "самым многообещающим гением, которого он когда-либо встречал". Мистер Хоар был так очарован рисунками мальчика, что предложил отправить его в Италию вместе с его собственным сыном. С другой стороны, он был частым посетителем гримерной театра в Бате. Сидя там на столе, в центре группы веселящихся актеров, он декламировал "Совет Х.амлета актерам" и другие отрывки. На одном из таких мероприятий присутствовал трагик Хендерсон и выразил теплое одобрение усилиям ребенка. Затем, в обмен на вежливость и комплименты, которые он получал, молодой Лоуренс просил разрешения взять портреты своих друзей с собой в компанию. Нам рассказывают о его попытке нарисовать лицо Эдвина, комика, который при этом гримасничал и искажал свои черты, постоянно меняя выражение своего лица, к большому замешательству мальчика-художника. Наконец он стоял молча и неподвижно, наблюдая за своей моделью с каким-то отчаянием, пока не возникла необходимость объяснить разыгранную шутку. Следует, однако, сказать, что истории актуальны в связи сподобными шутками юмористов над другими артистами.

Старый Лоуренс был вынужден покинуть Черного Медведя и вместе со своей семьей уехал в Бат. "Бат, - сообщают нам, - был в то время Лондоном, лишенным своего смешанного общества и вульгарности. Она продолжила отбор всего, что было благородного, богатого или выдающегося в столице; и в этом кругу наш художник был теперь обласкан. "Стало своего рода модой позировать ему для овальных рисунков карандашом по полторы гинеи за штуку. Теперь были выгравированы написанные им карандашом портреты миссис Сиддонс и адмирала Баррингтона, поскольку художнику было всего тринадцать лет. Его успех как художника-портретиста казался вполне обеспеченным; он быстро зарабатывал деньги, в значительной степени внося свой вклад в содержание своей семьи. И все же он не был удовлетворен. Он испытывал сильное искушение попытаться счастья на сцене. Он считал, что сможет зарабатывать больше и, таким образом, сможет еще больше помочь своему отцу, бросив студию ради театра. Возможно также, что демонстрация, волнение и аплодисменты, которые присущи карьере успешного игрока — а он, конечно, думал, что должен добиться успеха, — были очень привлекательны для молодого джентльмена. Сейчас ему было немногим больше шестнадцати. Он посоветовался с дружелюбным актером, мистером Джоном Бернардом,^[20] и удостоил его частного прочтения роли Джеффира в "Трагедии о сохранившейся Венеции". На мистера Бернарда, похоже, это выступление не произвело большого впечатления; по крайней мере, он не обнаружил у молодого человека достаточных драматических способностей, чтобы оправдать предложенную им смену роли. профессия. Актер, однако, открыто не высказал своего мнения по этому поводу, а просто сказал, что будет иметь в виду этот случай и поговорит по этому поводу со своим менеджером мистером Палмером. Тем временем же он рассказал о том, что произошло со старым Лоуренсом. По опыту зная о ненадежности актерского состояния, а также высоко оценивая таланты своего сына как художника, Лоуренс умолял Бернарда приложить все свое влияние, чтобы отговорить молодого человека от его замысла. В конце концов было решено вылечить героя, пораженного театральным ударом, с помощью хитрости - фактически, заранее организовать его провал. Палмер, менеджер, включился в план. Была назначена встреча в доме Бернарда, чтобы молодой Лоуренс мог побеседовать с управляющим наедине. В соседней комнате прятались его отец и компания друзей. Бернард представил молодого человека Палмеру, который вскоре пожелал продемонстрировать драматические способности претендента и занял свое место в конце комнаты в роли аудитора и судьи. Была выбрана сцена из *сохранившейся Венеции*, и юный Лоуренс начал декламацию. Несколько строк он

продолжал безукоризненно, но вскоре занервничал, запутался — заикался, кашлял и, наконец, совсем остановился. Книга была у Бернарда в руках, но он не подсказывал, он отказывался от любой помощи. Молодой Лоуренс начал снова, но самообладание покинуло его — его неудача была более решительной и унижительной, чем раньше. В этот момент в комнату внезапно вошел его отец и крикнул: "Ты играешь Джеффира, Том? Повесьте меня, если вы годитесь для выступления в качестве статиста!" — или что-то в этом роде, и тогда юный Лоуренс обнаружил, что его унижение не обошлось без свидетелей.

Это было очень тяжелым испытанием для его тщеславия. Ему приходилось выслушивать всевозможные увещевания и призывы. Палмер, менеджер, заверил его, что он не обладает преимуществами, необходимыми для успеха на сцене. Бернард с горькой правдивостью рассказывал об испытаниях, и горестях актерской жизни. Другие друзья обратили внимание на блестящие перспективы, открывающиеся перед преуспевающим художником. Молодой Лоуренс наконец уступил. Театр, возможно, и потерял приятного актера, но благодаря маневрам старого Лоуренса, Бернарда, и Палмера знаменитый художник-портретист был прикован к миру искусства.

IV.

В 1785 году он получил медаль от Общества искусств за рисунок карандашом "Преображение Рафаэля". В 1787 году, когда ему было тогда семнадцать, он выставил семь картин в Королевской академии. Он написал свой собственный портрет и написал по этому поводу своей матери: "Никому, кроме моей собственной семьи, я, конечно, не стал бы этого говорить; но, за исключением сэра Джошуа, нарисовавшего голову, я бы рискнул своей репутацией у любого художника в Лондоне". Картина была написана широко, размером в три четверти, с эффектом рембрандта, как заметил сэр Джошуа, когда ему показали холст. "Вы смотрели на старых мастеров; послушайте моего совета и изучайте натуру". Однако он отпустил молодого художника с подчеркнутой доброжелательностью. В 1789 году Мартин Арчер Ши описал его как "благородного, красивого молодого человека с женственными манерами", добавив: "он удивительно трудолюбив и обладает необыкновенным терпением и настойчивостью". Примерно в это же время он написал принцессу Амелию и мисс Фаррен, актрису, впоследствии графиню Дерби, "в белом атласном плаще и муфте"; и портреты короля и королевы в полный рост, которые лорд Маколей должен был вынести в подарок императору Китая. В 1791 году он был, как говорили, по прямому желанию короля и королевы, после одного поражения принят в члены Королевской академии, приостановив действие закона, запрещающего прием в члены младше двадцати четырех лет. Против него выступили многие академики, и он резко критиковал редакцию Питера Пиндара.

Доктор Уолкот был особенно разгневан предполагаемым вмешательством королевской семьи в выборы. В своем сатирическом стихотворении "*Права королей*" он иронически критикует некоторых академиков, которые осмелились выступить против кандидата от Суда: —

"Как, господа, наступать на мозоли гордого величества! Господа АКАДЕМИКИ, когда вы умрете, куда может податься ваша наглость?"

- Отказываться от могущественных приказов монарха! Это пахнет изменой — на границе с мятежом! Это смерть, господа! это также было заветным желанием королевы, чтобы вшляпе

появился, в которой он должен был быть! Восстать против столь кроткой королевы! Это еще один вопиющий грех!

"Смотрите, его величество в гневе, трепещите, негодяи, и трепещите всей нацией! Предположим, ему взбредет в голову Сразить вашего академического кумира насмерть — Снести ваш дом, растворить вас в своем гневе И лишить вас вашего хваленного титула — "ОРУЖЕНОСЕЦ".[21]

"Ступайте, господа, с поводками на ваших несчастных шеях, Что свидетельствует о некотором раскаянии в вашем преступлении, И умоляю ваше величество: Скажите, жалостливые, преклонив колени перед королевским взором: "Сжальтесь над печальной покинутой командой, И мы, великий король, больше не будем грешить; Простите, ужасный сэр, вопиющий грех, И мистер ЛОУРЕНС войдет!"

Академики, кажется, в первую очередь выбрали Фрэнсиса УИТЛИ, художника сельской и бытовой тематики, отдав предпочтение Лоуренсу. Тогда за Уитли было подано шестнадцать голосов, а за Лоуренса - всего три.

Пока оппозиция, чревато королевский пожелания, вполне рассчитыватьЕР в добрый царь повелевает: Се, академиков, тех странных рыб, для Уитли поднял их неосвященные руки. Значит, этим ребятам не разрешают ползать, изображать спаниеля, лизать лапку и ластиться."И т.д. и т.п. и т.п.

В 1792 году он присутствовал на похоронах сэра Джошуа в соборе Святого Павла, когда мистер Берк попытался поблагодарить членов Академии за уважение, проявленное к останкам их президента, но, охваченный эмоциями, не смог вымолвить ни слова. В 1795 году мистер Лоуренс был избран действительным членом Академии, ранее сменив сэра Джошуа на посту рядового художника короля — Бенджамин Уэст был избран на президентское кресло.

"Сэр Джошуа, - пишет Норткот в своей книге "*Жизнь Рейнольдса*", - ожидал, что после смерти Рамзи ему будет предложено назначение [рядовым художником], и выразил свое неодобрение в связи с ходатайством о нем; но ему сообщили, что это необходимый пункт этикета, который он соблюдает, и, похоже, этим он угодил Джонсонуг."

Берк, реформируя расходы королевского дома, сократил зарплату королевского художника с 200 до 50 фунтов стерлингов в год. Но, тем не менее, эта должность была ценным источником дохода, получаемого в значительной степени от количества государственных портретов государей, которые по обычаю требовались для украшения некоторых официальных резиденций, а обязанность и выгода от исполнения которых по праву возлагались на обычного художника. Таким образом, особняк каждого посла короны в столице иностранного двора, в котором он был аккредитован, выставлял в своих приемных комнатах портреты короля и королевы Англии в полный рост. И эти работы не были украшением официальной резиденции, а рассматривались как подарки от государя отдельному послу, и оставались его собственностью — его привилегиями после прекращения его дипломатических функций. Таким образом, каждое новое назначение в *дипломатический корпус* приносило зерно на мельницу рядового

художника в виде нового заказа на королевское произведение искусства, как правило, точную копию предыдущей работы, но взиматься и оплачиваться в соответствии с обычной шкалой цен художника на оригинальные картины. Когда Рейнольдс в конце своей карьеры согласился на это назначение, его финансовые преимущества были ему безразличны, либо он не хотел постоянно дублировать или воспроизводить "поддельный портрет" государя, и возникла мода выплачивать послу фиксированную сумму денег, равную предполагаемой рыночной стоимости королевского портрета; его превосходительство ни в малейшей степени не желал принимать наличные деньги вместо картины. Но Лоуренс не считал целесообразным следовать примеру сэра Джошуа. Он требовал права исполнять портреты государя, какими бы многочисленными они ни были, пусть дипломатисты охотно берут за это деньги. Это требование было признано, и он, соответственно, получил большую прибыль. [22]

Добавьте к его несомненным способностям к искусству, что у него были изысканные манеры, он был опытным фехтовальщиком и танцором, с изящной фигурой и красивым лицом; что он обладал изысканно поставленным голосом; и большими, блестящими выразительными глазами, свет в которых, казалось, всегда горел.

Георг Четвертый, действительно, назвал его "самым законченным джентльменом в моих владениях". И затем, хотя он оставил всякие мысли о сцене как о средстве получения прибыли, ничто не мешало ему выделяться в задних гостиных как непрофессиональный артист. Не кто иной, как Шеридан, признал его "лучшим актером-любителем королевства". Лоуренс сильно отличился в этом отношении на театральном *празднике*, устроенном маркизом Аберкорном в 1803 году. "Должен ли я рассказать вам о нем?" - пишет художник своей сестре. "Его спроектировала женщина большого ума и красоты - леди Каэр.... Было решено сделать это тихо, и скорее как странный эксперимент талантов участников, чем что-либо еще; но тот или иной отец был бы оскорблен; и, наконец, это разрослось до идеального театра (в комнате) и лондонской публики. Присутствовали принц, герцог и герцогиня Девонширские, лорд и леди Мельбурн, их сыновья, лорд и леди Эссекс, лорд и леди Амхерст, с длинным *и так далее*, and, amongst the rest, Sheridan, were present.' The plays performed were , *и, среди прочих, Шеридан.*" *Разыгрывались пьесы* в день свадьбы, *и* "Кто обманутый?", - сказал он." Лоуренс представлял лорда Рейкленда в одном, а Грейнджер - в другом. Оркестр находился за кулисами. Леди Харриет Гамильтон играла на органе, леди Мария — на фортепиано; леди Кэтрин — на тамбурине, почтенный мистер Лэмб - на виолончели; были наняты другие инструменталисты - "самый совершенный оркестр - с восхитительными декорациями и светло как днем". "Затем вошел принц, и, конечно, оркестр заиграл "Боже, храни короля". Затем прозвенел маленький пугающий колокольчик — занавес поднялся — и *День* свадьбы начался. Признаюсь вам, поначалу лицо Шеридана, серьезного герцога Девонширского и двух-трех убежденных критиков вызвало у меня неприятные чувства, потому что я открыл статью. Однако вскоре это прошло; наша съемочная группа играла чрезвычайно хорошо — как люди здравомыслящие, без экстравагантности или шутовства, и в то же время с достаточным настроением. Леди Каэр, мистер Дж. Мэддокс и Дж. Лэмб были самыми заметными — первые были настолько привлекательны, что я почувствовала, как легко заниматься любовью. Великолепный ужин завершил дело." Лоуренс, похоже, вообразил, что уместность его участия в театральных представлениях может быть поставлена под сомнение. Хотя его отец и мать умерли уже несколько лет назад, их призывы уважать его старую любовь к сцене все еще звучали в его ушах. Поэтому он пишет с извиняющимся видом своей сестре, которая старше его на несколько лет: "Ты слишком хорошо знаешь меня, дорогая Энн, чтобы поверить, что я стал бы участвовать в

подобном плане при любых, кроме очень лестных обстоятельствах; как бы то ни было, я был прав, присоединившись к нему. Лорд Эберкорн - мой старый друг с Джермин-стрит, верный и благородный, и особенно добр ко мне за реальные заслуги и очень лестные отличия. Все это составляло одну вескую причину для участия в этом деле; и еще одна секретная причина заключалась в том, что все, что имеет тенденцию усиливать характер общего таланта (когда держится в разумных пределах), полезно для того конкретного его направления, которое формирует стремление к жизни. Значит, я выиграл, а не проиграл этим (для вас) единственным шагом. Я не собираюсь быть исполнителем в других семьях. Я придерживаюсь лорда Аберкорна, а в остальном занимаюсь своей профессией так же спокойно и упорно, как когда-либо". Конечно, Лоуренс казался человеком, способным добиться успехов, как в обществе, так и в искусстве. И он, несомненно, *добился* успеха.

Байрон не критиковал снисходительно своих современников, но он записывает в своем дневнике: "В тот же вечер (он пишет о 1814 году) я познакомился с художником Лоуренсом и услышал, как одна из дочерей лорда Грея играла на арфе так скромно и простодушно, что она казалась музыкой. Я бы предпочел побеседовать с Лоуренсом, который говорил восхитительно, и послушать девушку, чем иметь всю славу Мура и меня вместе взятых. Единственное удовольствие от славы в том, что она прокладывает путь к удовольствию, и чем интеллектуальнее, тем лучше для удовольствия и для нас тоже".

V.

Ясно, что мистер Хоппнер, "художник-портретист принца Уэльского", имел неплохого противника в лице мистера Лоуренса, "рядового художника-портретиста Его Величества".

Какое-то время соперничество продолжалось в духе большой умеренности. Художники были спокойны и сдержанны и скрупулезно вежливы друг с другом. Лоуренс был слишком мягок и вежлив, чтобы хоть словом обмолвиться о своем противнике, если, конечно, он неслишком высоко ценил его таланты, чтобы принижать их. Возможно, он сознавал, что победа в конце концов будет за ним; поскольку Хоппнер, возможно, также предчувствовал, что его ждет поражение. Он обладал вспыльчивым характером; был мужем и отцом; полностью зависел от собственных усилий, хотя при полной занятости мог легко зарабатывать пять тысяч в год. Но, несомненно, сын трактирщика уводил у него натурщиков: даже своих хороших друзей вигов. Его это раздражало. Он начал высказываться. Он осудил благоразумное воздержание Лоуренса от любых политических высказываний как откровенное лицемерие. Он считал трусостью "примыкать ни к одной из фракций и быть готовым и желающим раскрасить лица обеих". А затем он начал неуважительно отзываться об искусстве своего соперника. Он требовал от своих собственных портретов большей чистоты внешнего вида и стиля. "Леди Лоуренса, - сказал он, - демонстрируют кричащую распушенность вкуса и иногда посягают как на моральное, так и на профессиональное целомудрие". Это должно было стать ужасным ударом для Лоуренса. Конечно, это замечание часто повторялось, и люди много смеялись над ним. Но в конце концов это ранило Хоппнера, а не Лоуренса. Мир начал задаваться вопросом, как получилось, что художник, работающий при самом чистокровном дворе Европы, изобразил скромных и уважаемых дам Сент—Джеймса с такими блестящими глазами и карминовыми губами - *супчик* распутства в их взглядах и довольно ненужное обнажение их прекрасных плеч; в то время как художник принца наделял легкомысленных ангелов САрлтон-хауса порядочностью, которая была немного скучноватой, простотой, которая была почти мрачной, чистотой, которая была

восхитительной. ханжа! Красавицам двора Георга III не доставляло неудовольствия, когда им живописно приписывали легкомыслие, которому они не осмеливались соответствовать; а дамы двора принца, слишком честные, чтобы приписывать себе добродетель, которой у них не было, теперь поспешили быть представленными художником, который, казалось, так превосходно понимал их привлекательность. Леди-виги бросили бедного мистера Хоппнера; ему нечем было рисовать только лордами-вигами, если только он не занялся пейзажным искусством, к которому, как он определил, у него был талант, о чем свидетельствуют многие фоны к его картинам. Он стал сварливым и раздражительным. Он начал ругать старых мастеров и возмущался пренебрежением к живым людям. Рассматривая современную работу, он обычно говорил: "Да, это благородная картина, но у нее есть один ужасный недостаток — она относится к *сегодняшнему дню*. Докажите, что ей всего двести лет, и она написана кистью знаменитого человека, и вот вам за нее две тысячи гиней". Норткотэ рассказывает о нем: "Однажды я пошел с ним в хастингс голосовать за Хоума Тука, и когда меня спросили, кто я такой, я ответил: "Художник". При этом Хоппнер всю дорогу домой был очень зол и сказал, что мне следовало бы называть себя "художником-портретистом". Я ответил, что у мира нет времени забивать себе голову подобными различиями".

Хоппнер снял всего несколько картин, и они имели небольшой успех. Он выглядел худым и изможденным, говорил бессвязно, впадал в горькие сожаления и уныние. Он возмущался и, как было показано, неправильно истолковывал расспросы Лоуренса о его здоровье. Конечно, в письме Лоуренса, где он пишет другу: "Тебе будет жаль это услышать. Мой самый могущественный конкурент, тот, кого я признавал своим соперником только для моих друзей, боюсь, сошел в могилу. Я имею в виду, конечно, Хоппнера. Он всегда страдал от желчных расстройств и заболеваний печени (и к ним в значительной степени следует отнести раздражительность его ума), а теперь они закончились подтвержденной водянкой. Но хотя я думаю, что он не может выздороветь, я не хочу, чтобы я так сообщал о его последней болезни. Вы поверите, что я могу искренне скорбеть о потере брата-художника, из работ которого я часто черпал уроки и который все эти восемнадцать лет был рядом со мной в гонке". Хоппнер умер 23 января 1810 года на пятьдесят первом году жизни. Снова процитирую письма Лоуренса: "Смерть Хоппнера оставляет меня, это правда, без соперника, и это было признано мне самым способным из моих нынешних конкурентов; но я уже нахожу в этом одно маленькое несчастье, а именно то, что я не разделяю настороженной ревности, я бы не сказал ненависти, которая следует за ситуацией". Сын Хоппнера был консулом в Венеции и другом лорда Байрона в 1819 году.

"Хоппнер, - говорит Хейдон, - был человеком тонкого ума, большого благородства сердца и изысканного вкуса к музыке; но у него не было силы к оригинальности. Он подражал Гейнсборо в пейзажах и Рейнольдсу в портретах". Однако он испытывал большое отвращение к Норткуоту, ученику сэра Джошуа. "Я могу представить себе человека, любящего свое искусство, который рисовал бы так, как Рейнольдс, - говорил Хоппнер. - Но как человек может любить искусство, который рисует так, как этот парень Норткуот, одному Небу известно!" Между ними не было проигранной любви. - Что касается этого бедняги-модиста, художника Хоппнера, - сказал Норткот, - я ненавижу его, сэр, я его ха-а-ел!

По словам Хейдона, он был желчным из-за тяжелой работы над портретами и тягот светской жизни. И его должность художника-портретиста в Руниверситете претерпела свои испытания. Привратнику Карлтон-Хауса было приказано заново покрасить перила. В своем невежестве этот

человек пошел к Хоппнеру, чтобы попросить его обратить внимание на этот вопрос. Разве он не был художником принца? Хоппнер был в ярости!

VI.

Фракции Рейнольдса и Ромни снова ожили в соперничестве Хоппнера и Лоуренса. Художники, казалось, хорошо подходили друг другу. У Хоппнера было преимущество в том, что он стартовал в десять лет, хотя это было почти уравновешено очень ранним возрастом, в котором Лоуренс добился многих своих успехов. Хоппнер также был красивым мужчиной с изысканным обращением и отточенными манерами; он тоже обладал большими разговорными способностями, в то время как в том, что касалось остроумия и юмора, он, вероятно, опережал своего противника. Он был начитан — "один из наиболее информированных художников своего времени", — сообщает нам мистер Каннингем, - откровенный, прямолинейный, с открытым сердцем, веселый и эксцентричный. Он обладал всеми качествами, необходимыми для успеха в обществе, и не был лишен некоторых из тех "коринфских" черт, которые, с точки зрения принца Уэльского, были присущи светскому человеку. Однажды вместе с Эдриджем, помощником художника-миниатюриста, и двумя другими художниками он был на ярмарке в деревне, где в изобилии продавался крепкий эль и было много веселья, остроумия и гама. Хоппнер повернулся к своим друзьям. "Вы всегда видели меня, - сказал он, - в хорошей компании, разыгрывающим из себя придворного, и, осмелюсь предположить, принимали меня за чертовски хорошо воспитанного человека, к тому же благородного. Все это ошибка. Я люблю скромную компанию и немного закоренелый мерзавец". Он поднимает воротник, поправляет шейный платок, поправляет шляпу набекрень и с безумным юмористическим выражением в глазах вскоре оказывается в самой гуще толпы деревенских гуляк. Он шутит, резвится, танцует, скоро начнет ссориться и драться. Он грубо обращается с мускулистым возчиком, опытным боксером, в обычной научной схватке; дает своему поверженному противнику полгины, приводит в порядок его туалет и удаляется со своими друзьями под одобрительные крики толпы. Это прямо сцена из "Тома и Джерри". В те дни джентльмены с удовольствием дрались с угольщиками. Почему-то мы всегда слышим о победе джентльменов; возможно, если бы грузчики угля могли рассказать эту историю, у нее иногда была бы другая *развязка*. К несчастью для Хоппнера, ему пришлось использовать против Лоуренса пальцы, а не кулаки — чтобы унижить его, а не драться с ним.

Он был искусным художником, работавшим с оглядкой на манеру сэра Джошуа и часто следовавшим за ним в поисках ошибок, а также истины и красоты. Высмеивая небрежные штрихи Лоуренса, он часто был столь же ошибочен, так и не достигнув истинного очарования стиля своего соперника. У него не было такого чувства экспрессии и очарования, как у Лоуренса; он не мог придать своим головам живости и трепетности, блеска и колдовства портретам сэра Томаса. Они оба поддержали теорию Рейнольдса о том, что "делать вещи слишком похожими на самих себя - вульгарная ошибка", как будто рисовать неправдиво - это заслуга. И, рисуя светских людей, им приходилось рисовать — особенно в прежние времена — странные фасоны; и, как следствие, многим их картинам придавался экстравагантный, антагонистичный и меретричный вид; потому что у принца Уэльского тогда была великолепная шевелюра (его собственные волосы), которую он любил подкрашивать, пудрить и завивать; и, конечно, джентльмены того времени следуют моде; и затем, складки белого муслина, окутывавшие подбородки и шеи женщин. натурщики; и сюртуки с причудливыми воротниками и лацканами; и жилеты с большим верхом и разных оттенков, извивающиеся извилистыми линиями. Не следует сильно удивляться тому, что такие предметы костюма, как "камберлендские корсеты",

"питершемские брюки", "Галстуки Браммеля", "осбалдистонские галстуки" и "Изысканные пучки", лишь наброски выполнены красками. Конечно, мистер Опи, который придерживался основательного подхода Джона Булла в искусстве, который постоянно наносил краски мастерком и создавал портреты дам, похожих на прачек, и джентльменов, предпочитающих официантов в Уоппинге, — конечно, несентиментальный, немодный мистер Опи осудил вырождение стиля своего конкурента. "Лоуренс выставляет напоказ своих натурщиков, а они выставляют напоказ его". Тем не менее "качество" стекалось в студии Messrs. Хоппнер, Лоуренс и конкурирующие мольберты долгое время были украшены самыми модными лицами того времени.

VII.

В течение двадцати лет Лоуренс реинжил в одиночестве. После окончательного поражения Наполеона регент поручил художнику присутствовать на съезде монархов в Экс-ла-Шапель и создать портреты главных участников великой войны. Эти европейские портреты — в количестве двадцати четырех — сейчас украшают Ватерлоо-холл в Виндзоре. В 1815 году регент посвятил его в рыцари; кроме того, он был принят в Академию Святого Луки в Риме, а в 1817 году стал членом Американской академии изящных искусств, и за эту честь он отплатил, написав и представив Академии портрет их соотечественника Бенджамина Уэста. Академии Венеции, Флоренции, Турина и Вены впоследствии внесли его имя в список своих членов, а благодаря личному вмешательству короля Кристиана Фредерика ему был вручен диплом Датской академии. Он был назначен кавалером ордена Почетного легиона во Франции Георга IV. что дало ему разрешение носить крест ордена. Карл X. также подарил художнику большие французские часы nearly высотой в два фута и десертный сервиз из севрского фарфора, который сэр Томас завещал Королевской академии. От императора России он получил великолепное кольцо с бриллиантом огромной ценности; от короля Пруссии - кольцо с бриллиантовыми инициалами его Величества Ф.Р.. Он также получил великолепные подарки от министров иностранных дел, собравшихся в Экс-ла-Шапель, и от эрцгерцогини Карл и принцессы Меттерних в Вене; от папы Римского - кольцо и мозаичный колизей с гербом его Святейшества над центральной частью рамы; от кардинала Гонсалви, помимо других подарков, золотые часы, цепочку и печати инталий, а также множество прекрасных шкатулок bon-bon с драгоценными камнями, оправленными в золото; золотые табакерки и т. Д.; фарфоровый сервиз для завтрака от дофина в Венеции. 1825, с великолепными слепками и ценными гравюрами из Кановы в Риме. Был ли когда-либо художник, которого так чествовали и прославляли! А затем, после смерти Уэста, в 1820 году, он был избран президентом Академии. "Ну, ну, - сказал Фюзели, который ворчал на все что угодно и на всех, но все же был другом Лоуренса, - раз им нужен художник по лицу, чтобы править ими, пусть возьмут Лоуренса; он, по крайней мере, умеет рисовать глаза!" В 1829 году он выставил восемь портретов; но его здоровье начало ухудшаться. Он умер 7 июня 1830 года. Накануне он писал другой портрет Георга IV. в своем коронационном наряде.

- Тебе не надоели эти вечные одежды? - спросил кто-то.

— Нет, - ответил художник. - Я всегда нахожу в них разнообразие - картины четки в общих чертах, никогда в деталях. Вы бы сочли последнее лучшим.

Ночью ему стало очень плохо. Ему пустили кровь, и потом, казалось, стало лучше; но повязка соскользнула — он упал со стула на руки своего камердинера, швейцарца Жана Дутса.

- Это обморок, - встревоженно сказал камердинер.

"Нет, Джин, дружище, - вежливо поправил его сэр Томас Лоуренс, - оно умирает". И он испустил последний вздох.

VIII.

Похороны покойного президента были впечатляющего вида. Его останки были перенесены из его дома на Рассел-сквер в Сомерсет-хаус. Там тело было принято Советом и офицерами Академии и перенесено в комнату моделей, которая была завешена черной тканью и освещена восковыми свечами в серебряных подсвечниках. В изголовье гроба была приподнята большая инкрустация с гербом покойного; а на покрывале над гробом были изображены гербы покойного, выполненные из шелка. Члены Совета и семья удалились, тело лежало в парадном виде — старый слуга президента всю ночь сторожил останки своего хозяина.

Тело было предано земле в соборе Святого Павла, в "Уголке художников" южного склепа, рядом с гробами бывших президентов Рейнольдса и Уэста. Почетными гостями были граф Абердин, граф Гауэр, сэр Роберт Пил, лорд Дувр, сэр Джордж Мюррей, distinguished Дж.У. Крокер, мистер Харт Дэвис и граф Клануильям. Этти, последовавшая за ним вместе с другими академиками, пишет: "Со времен Нельсона не было столь торжественных похорон. Единственным прекрасным днем, который у нас был за долгое время, был *тот* день. Когда меланхоличная процессия вошла в большие западные двери и была на полпути к корпусу церкви, торжественные звуки органа и гимна наполнили слух и отозвались в каждом сердце. Это было джутко трогательно.... Звуки органа эхом разносились по проходам. Заходящее солнце пролиvalo свои прощальные лучи через западное окно — и мы оставили его одного. Приветствую вас и прощайте!"

Выручка от продажи на аукционе его коллекции произведений искусства, сокровищ и т.д. составила от пятнадцати до шестнадцати тысяч фунтов стерлингов. Состояние покойного, однако, едва соответствовало предъявляемым к нему требованиям. Его популярность должна была принести ему богатство, но, как ни странно, он всегда был смущен. И все же он не играл в азартные игры, никогда не был пьяным, никогда не был порочно расточителен; но он не вел счетов, был расточителен в доброте к своим братьям-художникам и в ответе на многочисленные призывы к его благотворительности. Возможно, он также скорее демонстрировал аристократическое безразличие к деньгам. Он проводил много времени, безвозмездно рисуя для подарков своим друзьям. Вполне вероятно, что его смерть была ускорена из-за его непрерывной работы по удовлетворению предъявляемых к нему требований о деньгах. Вашингтон Ирвинг видел его за несколько дней до смерти и рассказывает, что "он казался взволнованным и беспокойным, его глаза блуждали, он был бледен как мрамор, на нем, казалось, лежала печать смерти. Он сказал мне, что чувствует себя плохо, но хочет держать себя в руках". В одном из своих писем художник писал: "Я прикован к веслу, но живопись никогда не была для меня менее привлекательной — бизнес никогда не тяготил меня так сильно, как в этот момент". Тем не менее, он умел играть роль придворного в обществе и всегда был грациозен и обаятелен. Хейдон, который никогда особо не любил художников-портретистов, все же говорит о Лоуренсе, что он был "дружелюбным, добрым, щедрым и всепрощающим". Далее он добавляет: "Он улыбался так часто и так долго, что, наконец, его улыбка стала казаться высеченной из эмали". Но с другой стороны, мистер Хейдон гордился своей грубостью,

непокорностью и ненавистью к условностям, считая эти качества подобающими высокому художнику.

Теперь сэра Томаса можно уважать только как художника-портретиста; а как художника-портретиста его репутация в последние годы сильно пошатнулась. Его рисунок часто был очень неправильным, а исполнение неряшливым. Его краски были суматошными и безвкусными, а в композиции он не обладал большим мастерством. Однако он был мастером самовыражения. Его головы удивительно оживлены, и он придал своим натурщикам вид светской жизни, свойственный ему самому. Возможно, они были сознательными и немного взволнованными, но, безусловно, благодаря его искусству они провозгласили себя людьми высокого качества. Его попытки в другом направлении искусства были немногочисленны и безуспешны. Его "Гомер, читающий свои стихи" был примечателен главным образом своим сходством с манерами мистера Уэстолла и тем, что в нем была хорошо прорисована фигура Джексона-боксера. О своей "Сатане, вызывающей легионы" Энтони Паскуин безжалостно написал, что "в ней передана идея безумного немецкого сахарника, танцующего обнаженным среди горячей собственной патоки". После попытки изобразить Просперо и Миранду он впоследствии написал на том же холсте портрет Кембла в роли Роллы.

И был ли он мужчиной-кокеткой? "Нет, — отвечает дама — и это вопрос, требующий ответа от дамы, — у него не было плана conquest.... Но нельзя слишком категорично утверждать, что его манеры, вероятно, вводили в заблуждение без его намерения. Он не мог написать обычный ответ на приглашение на ужин, не придав ему тона *billet-doux*. Самый обычный разговор велся тем мягким низким шепотом и с тем тоном почтения и интереса, которые так необычны и так рассчитаны на то, чтобы доставить удовольствие. Я сам убежден, что он никогда намеренно не причинял боли.

Возможно, он был не способен на очень глубокие чувства и любил испытывать действие своих прекрасных глаз. Он ухаживал за двумя дочерьми миссис Сиддонс, так и не отдавая себе отчета в том, кого из них он действительно любит. Одна ему надоела, и другая уволила его, по крайней мере, так рассказывали слухи; однако его дружеские отношения с семьей, похоже, не прекратились. Умерла одна из сестер. "Со дня ее смерти и до его собственной, — пишет биограф, — он носил траур и всегда пользовался черным сургучом. Им овладевали неконтролируемые приступы меланхолии, и он неупоминал ее имя, кроме как в разговоре со своим самым близким другом, и то всегда с нежностью и уважением. "Возможно, было бы желательнее, чтобы он проявлял чуть больше чувств при жизни леди; но, возможно, женитьба не входила в планы придворного соперника Хоппнера, художника, "который начал с того места, где остановился Рейнольдс", как, как сообщается, заявил о нем умирающий сэр Джошуа, пожалуй, слишком лестно.

IX.

Хейдон отмечает в своем дневнике под датой 25 мая 1832 года: "Я проходил мимо дома ЛораНэйса (Рассел-сквер). Ничто не могло быть более меланхоличным или безлюдным. Я постучал, и меня впустили. В коридорах было пыльно, бумага порвана, в гостиных темно; комната для рисования, где когда-то сверкало столько красоты, заброшена; и весь вид был заброшенным и жалким — даже табличка на двери позеленела от плесени.

Я вошла в гостиную, где раньше царила атмосфера жизни; "Бедный сэра Томас, вечно в беде, - сказала женщина, ведавшая домом, - вечно его что-то беспокоит". Я увидела его спальню — маленькую, всего лишь маленькая кровать — след от нее был у стены. Рядом с его спальней находилась огромная комната (где находилась его мастерская по изготовлению драпировок и т. Д.), разделенная, но открытая перегородками. Должно быть, пять или шесть маленьких комнат превратились в одну большую мастерскую. Здесь работали его помощники. Его комната для рисования находилась в большой задней гостиной; его демонстрационная комната - в большой передней. Он занимал гостиную и спальню; вся остальная часть дома была отдана под бизнес. Любой мог бы подумать, что светские люди по воспоминаниям будут посещать дом, где они провели столько счастливых часов. Только не они. Они избегают неприятных ощущений. В них нет чувства — нет поэзии. Это шокирует. Это грязно!"

Озлобленный мистер Хейдон. Возможно, дело было не в том, что он больше любил Лоуренса, а в том, что он меньше любил своих покровителей. Для людей моды, которые так мало заботились о мертвом Лоуренсе, совсем не заботились о живом Хейдоне.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[19] История на этот счет в целом получила признание; но в "*Жизни Рейнольдса*" господами Дж. Лесли и Тейлор, 1865, приводится иная версия отношений, существующих между сэром Джошуа и его наставником, и представление о том, что один относится к другому скакой-то враждебностью, отвергается, если не опровергается полностью.

[20] Отец мистера Бейла Бернарда, драматурга.

[21] Дипломы академиков сделали их ЭСКВАЙРАМИ. В прошлом столетии это звание присваивалось и использовалось обществом с большей скрупулезностью, чем в настоящее время.

[22] Смотрите *Жизнь Сир. М.А. Ши*, том i, стр. 441.



УЧЕНИК СЭРА ТОМАСА ЛОУРЕНСА.

Яна Сент-Джеймс-стрит в Лондоне 10 июня 1787 года родился Джордж Генри Харлоу. Его отец, ост-индский купец, некоторое время проживавший в Кантоне, был мертв около четырех месяцев. Овдовевшей матери, которой было всего двадцать семь лет, и она обладала замечательной личной привлекательностью, к счастью, досталось богатое приданое. Оплакивая мужа, она посвятила себя своим детям — пяти совсем маленьким девочкам и новорожденному сыну. Возможно, не было ничего противоестественного в том, что младшему ребенку, родившемуся при таких обстоятельствах, — единственному мальчику — была отдана наибольшая доля ее материнской любви и заботы.

Сначала он был помещен в классическую школу доктора Барроу на Сохо-сквер, затем под руководством доктора Рой на Берлингтон-стрит; некоторое время он жил в Вестминстере. В последующей жизни, в моменты хвастовства, он был рад высокопарно говорить о своих классических достижениях; однако о них он никогда не мог привести никаких заметных доказательств. Вероятно, он никогда не был особо прилежным учеником; у него были вкусы и амбиции, несовместимые со школьным обучением, а чрезмерно снисходительная мать вряд ли стала бы упрекать его в недостаточной прилежности или желать, чтобы внимание ее любимца было сосредоточено на его книгах слишком серьезно. Конечно, еще до того, как ему исполнилось шестнадцать, он бросил школу, и даже тогда он посвящал большую часть своего времени другим занятиям, помимо учебы.

Он был смышленным мальчиком, с живым вкусом к искусству, постоянным посетителем картинных галерей, уже способным использовать свой карандаш для определенной цели; но, возможно, стремился перенять манеры и приемы других, а не выработать свой собственный метод путем кропотливого изучения природы. Он почти предпочел нарисованное реальному человеку, живописный пейзаж виду с вершины холма. Он был удовлетворен тем, что вещи приходили к нему отфильтрованными через полотна его предшественников, — доволен тем, что видел их глазами. Он был склонен думать, что живопись немногим выше фокусов, что это подвиг фокусника, который можно распознать, постоянно наблюдая за исполнителем, что это секрет, который ему могут рассказать другие или который он может открыть сам, рассматривая их работы: наука, открытая при определенных условиях для всех, кто возьмет на себя труд изучить. Это были не очень благородные и не очень здоровые мнения на этот счет; но, по крайней мере, в основе их лежала определенная любовь к искусству, и, без сомнения, выступления молодого человека были многообещающими. Этим миссис Харлоу быстро удовлетворилась, и друзья, с которыми она консультировалась, подтвердили ее мнение. Было решено, что он должен поступить в мастерскую художника. При выборе наставника не было проявлено особой тщательности. Голландский художник по имени Генри Де Корт, обосновавшийся в Лондоне; он создавал пейзажи с формальным искусственным рисунком — композиции, в которых итальянские дворцы, водопады и руины выделялись на видном месте, строгие по цвету, аккуратные по отделке, животные и фигуры были добавлены к картинам другими голландцами. Одно время был настоящий ажиотаж на итальянский пейзаж, увиденный через голландскую среду: мода, в пользу которой мало что можно сказать. Это была не очень хорошая школа для Джорджа Генри Харлоу. Де Корт был претенциозным и Консеитед — хуже, он был тусклым. Студент любил искусство, но он не мог галантерейных такие профессора, как де Корт. Он начал чувствовать, что ничему не может научиться у такого мастера — что он, действительно, напрасно тратит свое время. Он оставил Де Корта и поступил в студию мистера

Д.Раммонда, А.Р.А. Он усердно занимался своим делом, "с пылом, которого не могли отвратить от него даже развлечения", - говорит биограф. Ибо, увы! молодой мистер Харлоу становился таким же известным своей любовью к удовольствиям, как и к своей профессии. Он пробыл у мистера Драммонда год, а затем начал вздыхать о переменах.

Существует история о том, что прекрасная Джорджиана, герцогиня Девонширская, заинтересовалась занятиями молодого человека и что благодаря ее влиянию и вмешательству он был принят в студию сэра Томаса Лоуренса на Грик-стрит. В другом сообщении говорится, что мистер Харлоу и его мать посетили различных художников с целью выбрать того, у кого ученик был бы доволен оставаться до окончания своего ученичества, и что он сам в конце концов остановил свой выбор на сэре Томасе Лоуренсе. Была выплачена премия в размере ста гиней. За эту сумму студент должен был иметь свободный доступ в дом своего учителя "в девять часов утра с разрешением копировать его картины до четырех часов пополудни, но не должен был получать никаких инструкций". Очевидно, предполагалось, что пример сэра Томаса был достаточным наставлением. Но вполне возможно, что Лоуренс, хотя и не мог уделять много времени ученику из-за своих бесчисленных обязанностей, был также, как и сэр Джошуа, неспособен преподавать искусство. Он очень мало знал о правилах, он был мало знаком с академическими предписаниями, он рисовал скорее из инстинктивной любви к красоте и чисто природной быстроты в наблюдении за выражением. Харлоу мог бы сказать о Лоуренсе то же, что Норткот сказал о Рейнольдсе: "Я ничему у него не научился, пока был с ним". Хотя, кажется, трудно сказать, что ученик мог долго находиться в студии любого из мастеров и при этом не извлечь никакой пользы.

Отецпокойного мистера Харлоу был очень огорчен тем, что его сын занялся убыточным бизнесом - изобразительным искусством. Они поспешили спасти его от разорения, как они верили. Они предложили ему писательскую деятельность в Индии. Он отклонил их помощь. "Я не стремлюсь к богатству, - сказал он. - Дайте мне славу!" Они не могли понять столь абсурдного честолюбия; они подумали, что молодой человек не в своем уме, и соответственно покинули его. Они даже рассердились на сына своего друга за то, что он не позволил им оттолкнуть его от профессии, которую он выбрал.

Харлоу был легковозбудимым, импульсивным, полным энтузиазма. Он был хорошо знаком со своими способностями; более того, он был склонен придавать им почти слишком большое значение. Он не мог выносить никаких ограничений. Если бы Лоуренс попытался преподавать ему частичные уроки, он, вероятно, сопротивлялся бы этому изо всех сил; ему было не по себе даже при видимости ученичества; он отказывался признавать собственную неполноценность; он был зол на положение, которое занимал в мастерской сэра Томаса. Мне казалось бы, было трудно поссориться с человеком, который всегда был таким придворным в манерах, таким мягким, *обходительным* и снисходительным, каким был Лоуренс. Но вполне возможно, что именно эти характеристики оскорбили Харлоу. Он не мог отдать должное способностям человека, который был таким спокойным, элегантным и безмятежным среди всех достижений своей профессии. Он считал, что великий художник должен больше жестиковать, должен приносить джентльменство в жертву эксцентричности, как это сделал *он*, должен быть лихорадочным, пенным, нетрадиционным и абсурдным, каким *был* он. И потом, он быстро проявил миметический талант. Вскоре он перенял большую часть манер Лоуренса. Люди всегда склонны считать себя равными тем, кому они могут подражать, и он намного опередил всех других молодых джентльменов, которые приходили в студию; действительно, можно сказать, что

никто никогда не подходил так близко к своеобразному стилю и характеру искусства Лоуренса, как его ученица Харлоу. Мастер сам признал это — если не словами, то, по крайней мере, поведением. Он использовал Харлоу для создания своих портретов, чтобы тот нарисовал копии и даже обработал оригиналы мертвыми красками. Конечно, раскрашивание фонов и аксессуаров было обычным занятием учеников.

В течение восемнадцати месяцев Харлоу оставалась в студии С.ира Томаса. Был написан портрет миссис Angerstein. В ней Лоуренс представил собаку породы ньюфаундленд, изображенную так искусно, что она вызвала самое горячее восхищение. Харлоу, возможно, внес свой вклад в создание портрета этой собаки, и он громко заявил, что поставил это себе в заслугу. Говорят, он даже сам вторгся в семью Ангерштейн и объяснил им, насколько большим успехом картина была обязана его усилиям. Конечно, такое поведение со стороны ученицы было равносильно откровенному бунту. Сэр Томас узнал об этом, разыскал своего ученика и сказал ему: "Ты должен немедленно покинуть мой дом. Животное, о котором вы говорите, - одно из лучших, что я когда-либо рисовал. Конечно, вы не нуждаетесь в дальнейших инструкциях от меня. - Харлоу резко удалилась. Через день или два после этого до нас дошли слухи о том, что он великолепно живет в "Голове королевы", маленькой придорожной гостинице по левую руку от Эпсому в Эшстед. Когда хозяин приблизился с расчетом, выяснилось, что у художника не было средств для его точной датировки. Было решено, что счет должен быть оплачен путем изготовления им новой вывески. Он нарисовал обе стороны: на одной - королеву Шарлотту Анфас, лихую карикатуру на манеры сэра Томаса; на другой - вид головы королевы сзади, когда она смотрела на вывеску, а под ней было написано "Т.Л., Грик—стрит, Сохо". Сэр Томас, проинформированный об этом эксцентричном поступке, сказал Харлоу: -

- Я видел еще один акт вашего вероломства в Эпсومه, и если бы вы не были негодяем, я прогнал бы вас пинками с одного конца улицы до другого.

"Значит, в том, чтобы быть негодяем, есть какая-то привилегия, - отвечает ученик, - потому что улица очень длинная".

Итак, мы читаем о ссоре Лоуренса и Харлоу, одной из тех историй, которые так легко пересказать и которые так трудно опровергнуть. Но в нем есть непоследовательность. Портрет миссис Ангерштейн был выставлен в Королевской академии в 1800 году, за несколько лет до того, как Харлоу стала ученицей Лоуренса. Очень маловероятно, что речь о пинках исходила от Лоуренса, в то время как еще более маловероятно, что Харлоу восприняла бы это так спокойно. Если бы между ними состоялся такой разговор, вряд ли возможно, что впоследствии у них сложилось бы что-то похожее на дружбу, и все же мы видим, что Лоуренс помогает Харлоу в его изображении семьи Кембл довольно интимным образом. Несомненно, произошла ссора, и Харлоу ушла от сэра Томаса. Один из ныне живущих писателей говорит, ссылаясь на историю с вывеской: -

-Я помню, что видел его еще в 1815 году. Примерно двадцать лет спустя, обнаружив отсутствие этого необычного знака на подвесном железе (вместо него была доска для письма), я навел справки в гостинице о судьбе "Головы королевы Харлоу", но ничего не смог узнать о ее местонахождении".

Невероятно, что Лоуренс был склонен осудить это более сурово, чем как одно из тех художественных уродств, которым каждый день предаются умные студенты-карикатуристы.

С этого момента Харлоу решил стать художником за свой счет. Он больше не будет студентом. Он отказался воспользоваться преимуществами, предлагаемыми Академией, — он не стал бы там рисовать, не стал бы записываться в качестве студента. Он больше не будет трудиться в чужих мастерских — теперь он сам был полноценным художником. Так он утверждал.

"Натуратщеславная", - пишет Дж. Т. Смит, один из его биографов, - "он стал до смешного щеголеватым и, одеваясь по последней моде, часто становился посмешищем для своих братьев-художников, особенно когда хотел сойти за человека высокого ранга, чьему костюму он подражал; и на эту глупость он часто отваживался, не имея дохода, достаточного для оплаты одного из своих многочисленных счетов от портных". Казалось, он был склонен преувеличивать даже экстравагантность моды. Существует история о том, что у него были замечены такие невероятно длинные шпоры, что ему пришлось спускаться по лестнице задом наперед, чтобы не упасть вниз головой. У него была тяга к дурной славе. Если публика не замечает его работ, то, по крайней мере, она должна заметить его. Каким-то образом его выделили бы из толпы. Люди должны спросить, кто он такой, независимо от того, последуют ли за этим порицание или аплодисменты. Поэтому он одевался с диким великолепием и расхаживал с важным видом по улицам, громко смеялся и разговаривал с дерзкой развязностью, которая часто была причиной его исключения из респектабельной компании. Бокал-другой вина, казалось, совершенно вскружил ему голову; тогда он остерегался любого легкомыслия и не всегда довольствовался столь ограниченным возлиянием, когда последствия вызывали еще большее сожаление.

Теперь он предложил себя в качестве кандидата на получение академических наград. Маловероятно, что он добьется успеха, но он сделал все, что мог, чтобы примирить более влиятельных академиков, и, безусловно, у него были заслуги, которые давали ему право справедливо претендовать на это отличие. Он написал портрет Ф. Норткота, который, как говорят, был лучшим из когда-либо сделанных работ художника-ветерана, и количество его портретов было очень велико. Он также написал Стотхарда и Ноллекенса, а также хорошо известный и вызывающий восхищение портрет Фюзели. При этом он прилагал необычайные усилия, провел множество сеансов и целых два дня был занят только правой рукой — долгий срок по художественным представлениям того времени, когда было модно заканчивать портрет в очень лихом стиле исполнения, за один сеанс и за несколько часов нашего времени. Мистер Лесли признал портрет Фюзели, сделанный Харлоу, лучшим. "Но, - сказал он, - потребовался бы Рейнольдс, чтобы отдать должное прекрасному интеллекту его головы. Я никогда не забуду его пронизательных глаз прозрачной голубизны. Но Академия к тому не была бы хорошего мнения о Харлоу. Позднее Норткот решительно заявил: "Академия - это учреждение не для борьбы с Пороками, а для поощрения изящных искусств. Протаскивание морали во все, что не по сезону, лишь дает выход лицемерию и превращает добродетель в притчу во языцах, обозначающую дерзость. "Был только один академик, которого можно было найти, чтобы проголосовать за Харлоу. Это был, конечно, Фюзели. Его обвинили в этом, и он оправдал себя: "Я голосовал за талант, а не за человека!" Он стремился оценить пригодность претендента на звание отличника в области искусства с помощью, возможно, самого справедливого критерия. Академия проводила тестирование по другому плану. Трудно сказать, что моральный облик Харлоу делал его непригодным для общения с художниками своего времени, но таковы были последствия решения Академии.

Конечно, он был жестоко оскорблен, глубоко разгневан; конечно, он поклялся в своем гневе, что жестоко отомстит своим врагам. Но что мог он сделать? Он мог в частном порядке оскорблять академиков корпоративно и по отдельности, куда бы он ни пошел; и публично он бы

их обругал. Своими работами он продемонстрировал бы их слабоумие и свое собственное величие. Он взялся за большие исторические картины — "Въезд Болингброка в Лондон" и "Ссора между королевой Елизаветой и графом Эссексом". К сожалению, достоинств этих достижений было недостаточно, чтобы вселить смятение в сердца его угнетателей. И что было еще хуже, на эти амбициозные работы не нашлось покупателя. Его снова потянуло к портретной живописи. Он был ловок в описании характера, быстр в исполнении, хорошо разбирался в цвете. Его первым выставленным портретом был портрет его матери; она дожила до того, чтобы увидеть его в большом состоянии, успешным, и умерла, когда ему было двадцать два года. По-видимому, между матерью и сыном существовала глубокая привязанность. Он был очень тронут ее смертью и всегда с нежностью упоминал ее имя. Вскоре у него не было недостатка в сиделках. Он был признан как второй в определенном стиле портретной живописи после Лоуренса. А затем он добился значительного успеха в искусстве более высокого порядка. Его "Артур и Хьюберт" вызвали бурные аплодисменты публики. Картина была написана для мистера Лидера за сто гиней. Меценат, однако, был менее доволен энергией и яркостью красок работы, чем критики, и не пожалел обменять картину на портреты своих детей. Это было достаточно оскорбительно для гордости художника, но он был недостаточно богат, чтобы возмущаться таким поведением. Он не мог позволить себе прекратить все сделки со своим покровителем, как бы он очень предпочел сделать.

Следующей картиной — и той, благодаря которой из всех его работ он наиболее известен широкой публике, — было сочетание исторического искусства и портретной живописи, известное как "Суд над королевой Екатериной". Работа была заказана мистером Уэлшем, профессором музыки. Это было начато во время работы художника над портретом Фузели, который, изучив первый рисунок картины, сказал: "Я не одобряю общее расположение вашей работы, и я вижу, что вы придадите ей мощный эффект света и тени. Но здесь у вас композиция из более чем двадцати фигур, или, я бы скорее сказал, частей фигур, потому что выне показали одну ногу, что делает ее очень ущербной. Если ты не знаешь, как рисовать ступни, я покажу тебе". И мелком он сделал рисунки на деревянной обшивке комнаты.

Как бы ни был склонен Харлоу пренебречь советом, данным довольно властным тоном, он без колебаний воспользовался комментариями Фузели и соответственно изменил группировку на переднем плане своей картины. При последующем визите Фузели отметил перемену: "До сих пор вы справлялись хорошо, - сказал он, - но теперь вы не ввели второстепенную фигуру, чтобы привлечь внимание зрителя к картине". А затем он продолжил указывать, какими средствами этого можно добиться. Соответственно, как мы узнаем, Харлоу представил двух мальчиков, которые берут подушку; тот, который повернулся спиной, полностью принадлежит Фузели и, без сомнения, является лучше всего нарисованной фигурой во всей картине.

Впоследствии Фузели пожелал, чтобы рисунок герба главного объекта — королевы Екатерины — был изменен, но, похоже, этого не удалось сделать. "После того, как я стал свидетелем многих безуспешных попыток художника добиться этого, я заметил: "Жаль, что вы никогда не посещали академию античности". "Только Фузели осмелился бы обратиться с таким замечанием к Харлоу; в то время как только от Фузели это было бы воспринято с самым обычным терпением.

Семья Кембл представлена на этой картине; и вполне вероятно, что художник больше заботился о корректности их портретов и точном воспроизведении сцены, разыгравшейся в театре "Ковент-Гарден", чем о каких-либо высших характеристиках исторического искусства. Миссис

Сиддонс - *Кэтрин*; Джон Кембл - *Вулси*; Чарльз Кембл - *Кромвель*; в то время как Стивен Кембл, который слыл достаточно толстым, чтобы появиться в роли *Фальстафа*, "без начинка", - здесь изображен *король*. Все это замечательные портреты поразительно красивой семьи, прочно и величественно написанные, полные экспрессии. Возможно, лучший из всех - это дом миссис Сиддонс и следующего Чарльза Кембла. Вся картина является весьма похвальным произведением искусства и на протяжении многих лет пользовалась необычайной популярностью.

Однако наибольшие трудности у художника возникли с Джоном Кемблом, и именно здесь сэр Томас Лоуренс оказал помощь Харлоу. Кембл упорно отказывался сидеть, и велико было огорчение художника. Наконец сэр Томас посоветовал своему ученику пройти в первый ряд партера театра (следует помнить, что в те дни партера не было), четыре или пять раз подряд, и нарисовать лицо великого актера, и таким образом изобразить такое сходство, какое он сможет внести в картину. Этот прием был принят, и не только было получено очень хорошее сходство, но и художнику удалось передать выражение лица *кардинала* именно в тот момент, когда он был удивлен и разгневан неповиновением *королевы*. Если бы мистер Кембл позировал для своего портрета, Харлоу, вероятно, столкнулся бы с теми трудностями, на которые жаловался Норткот:

—

"Когда Кембл позировал мне для *Ричарда III*, встречаясь с детьми, он ничем не помог мне передать выражение лица, которое я хотел придать, но оставался совершенно неподвижным, как будто позировал для обычного портрета. Как Boaden сказал, Это был его способ. Он никогда не ставил себя к любому ехеискажения, кроме своего профессионального характера. Если кто-то хотел узнать его представление о той или иной части или о конкретном отрывке, его ответом всегда было: "Вы должны прийти и посмотреть, как я это делаю".

Харлоу во многом обладал тем талантом рисовать глаза, который так превозносился в случае с его мастером Лоуренсом. Критик описал глаза на некоторых портретах Лоуренса как "исходящие из своих сфер". Это мнение скорее экстравагантно, чем комплиментарно или правдиво. В них есть обаятельный блеск, который иногда может быть доведен до крайности, но, как правило, они на редкость жизнеподобны.

Сэр Джошуа установил в качестве непреложного принципа, что для создания прекрасного глаза всегда должны быть в стиле меццотинто. Этому правила сэр Томас придерживался не очень строго и действительно, отступая от него, часто достигал того эффекта, на который рассчитывал.

Одно время Харлоу стремился продемонстрировать свою образованность, и поэтому счел уместным выразить удивление по поводу того, что такой ученый, как Фузели, разрешил граверам размещать переводы под его классическими сюжетами.

"Получив образование в Вестминстерской школе, - сказал он довольно жеманно, - я бы предпочел, чтобы цитаты приводились на языке оригинала"; и у него хватило опрометчивости привести в качестве примера гравюру из "Смерти Эдипа". Прискорбная часть этого заключалась в том, что на табличке, о которой идет речь, отрывок действительно был выгравирован греческими буквами под меццотинто. Фузели услышал об этой критике: "Я скоро проверю его знания", - сказал он.

В следующий раз, когда он сидел с Харлоу, он написал мелом крупными буквами на деревянной панели отрывок из Софокла: "Прочти это", - сказал он Харлоу. Вскоре стало очевидно, что мистер Харлоу был совершенно неспособен сделать это. Фузели счел повод достойным признания выступил с упреком. - Это греческая цитата, начертанная под "Эдипом", которая, как вы полагали, отсутствовала на табличке и слова из которой вы не в состоянии прочесть. Вы хороший художник-портретист; в некоторых отношениях вам нет равных. Тогда не притворяйся тем, кем ты не являешься и, вероятно, исходя из твоих занятий, никогда не сможешь стать, — ученым.

Мистер Фузели был склонен к критике, но, возможно, его суровость была в значительной степени заслуженной в случае с бедной, тщеславной, претенциозной Харлоу.

В июне 1818 года, на тридцать первом году жизни, Харлоу отправился в Италию, стремясь к учебе и самосовершенствованию. Интересный и характерный отчет о его жизни в Риме содержится в его письме от 23 ноября, адресованном мистеру Томкисону, изготовителю фортепиано из Dean Street, Сохо, который был по-разному связан с художниками и интересовался искусством.

"Большая часть моих трудов сейчас подходит к концу, поскольку с момента моего приезда я сделал полную копию "Преображения"; следующей была моя собственная композиция из пятнадцати фигур, которая произвела здесь немалую сенсацию. Канова попросил поддержать картину у себя дома несколько дней, что было соответствующим образом отправлено, и 10 ноября ее увидели более пятисот человек; затем она была перенесена в академию Святого Луки и широковыставлена. Они единогласно избрали меня академиком, и я получил диплом. Есть много вещей, которые сделали это избрание очень почетным для меня, о которых вы услышите в Англии. Вы должны понимать, что в нашей академии есть две степени — одна за заслуги, другая за честь; моя - за заслуги, поскольку я один из членов академии. В тот же вечер, когда я был избран, король Неаполя получил свою почетную степень (находясь в то время в Риме с визитом к Папе Римскому) вместе со всеми другими королевствами Европы, и я счастлив узнать, что герцог Веллингтон также является одним из них. Уэст, Фузели, Лоуренс, Флакسمан и я - *единственные* британские художники, принадлежащие к академии Святого Луки в качестве академиков. Этому учреждению более трехсот лет. Рафаэль, Карадчи, Пуссен, Гвидо, Тициан и все великие мастера, которых мы уважаем, были членами клуба. Я испытал огромное удовлетворение, увидев, что мое имя внесено в список этих выдающихся личностей. А теперь, мой дорогой друг, поскольку это счастливое дело получило огласку, я хотел бы, чтобы оно было добавлено к печатному изданию "Суда над Кэтрин": "Возможно, вы будете так любезны навестить мистера Крибба, издателя, на Тависток-стрит, Ковент-Гарден, и написать так: "*Член Академии Святого Луки в Риме*". (Это, конечно, сэр, было в качестве упрека Королевской академии Великобритании.) Я упоминаю об этом, потому что это грандиозное блюдо, и его действительно следует добавить. Я рассчитываю быть в Англии ко Дню Рождества или ближе к нему. Мне будет о чем поговорить. Я был очень доволен Неаполем; пробыл там десять дней; съездил в Портичи; Геркуланум и Помпеи, поднялся на Везувий: это было зрелище — самое ужасное и грандиозное, которое я когда-либо видел - огонь вспыхивал каждые две минуты, и шум от него был подобен грому: раскаленный докрасна, он непрерывно обрушивался туда, где я стоял, делая наброски, многие из которых я привез с собой, и разные куски старой лавы, которые я надеюсь вам показать. Извержение произошло через неделю или две после того, как я уехал. Но в настоящее время Помпеи демонстрируют самые необычные реликвии древности в

мире; целый город открыт для обозрения; жилища без крыш, но в других отношениях вполне совершенны. Дом Саллюстия, римский историк, было особенно отрадно для меня, неизменным во всех отношениях, за исключением furniture (который я считаю теперь в Портичи), так же, как это было восемнадцать, сто пятьдесят лет назад, когда жил с ним. Есть множество магазинов; в одном amphora который провел вино любопытны, и следы от чашек, которые они использовали на плиты отличительные разлиты по просмотрен: в milkshop со знаком козы прекрасно хранится в сосудах, а также некоторые другие магазины в том же идеальном состоянии. В последнее время, во время пребывания короля Неаполя, Рим был местом величайшего веселья. Я был на трех великолепных балах, данных в разных дворцах. Мы были вынуждены появиться в придворных нарядах, и кардиналы придавали очень много богатства и великолепия вечеринке. Дамы выглядели особенно эффектно, но на них не было обручей, как при английском дворе. У нас были французские и английские танцы и т.д., А фейерверк превзошел все мои ожидания. В целом, развлечения были очень новыми и восхитительными. Я должен быть представлен Папе Римскому 2 или 3 числа следующего месяца. Кардинал Гонсалви даст мне знать, когда будет назначен день, и я сразу после этого покину Рим; возможно, на следующий день — день, которого я искренне боюсь, — потому что я так привязался к этому месту и людям, что ожидаю большой борьбы с самим собой. Я был бы самым неблагодарным из людей, если бы не признавал бесконечных милостей, которыми они меня одарили. Это самое подходящее место для художника, поскольку он, несомненно, будет высоко оценен, если у него есть хоть какой-то талант; и я до конца своих дней буду говорить об этой стране с самым горячим восхищением. "Преображение", я думаю, вызовет всеобщее внимание в Англии!"

Именно об этом экземпляре "Преображения" Канова говорил с такими аплодисментами: "Это, сэр, кажется скорее работой за восемнадцать недель, чем за восемнадцать дней".

Он подарил картину "Вручение кардинальской шапки Уолси в Вестминстерском аббатстве" Академии Святого Луки в Риме, а свой собственный портрет - Академии Флоренции в знак признания того, что был избран членом. Он отплыл в Англию в январе 1819 года. Лорд Бюргерш, английский посол во Флоренции, оказал ему заметное внимание. Лорд Ливерпуль распорядился, чтобы посылки художника были переданы на таможне. Он обосновался в доме № 83 по Дин-стрит в Сохо. Всеказалось, обещало ему счастливое и процветающее будущее, как вдруг он заболел болезнью, известной в народе как свинка. Он умер 4 февраля 1819 года и был похоронен под алтарем церкви Святого Джеймса на Пикадилли. Годом или двумя ранее на церковном кладбище был похоронен художник менее значительных заслуг — карикатурист Джеймс Гиллрей.

Невозможно придавать большое значение ранним недостаткам Харлоу; в конце концов, ошибки скорее в манерах, чем в морали. Если бы он был жив, вполне вероятно, что успешная карьера почти стерла бы воспоминания о них, в то время как это, безусловно, противоречило бы им как свидетельствам характера. Как сказал Лоуренс о своем покойном ученике великодушно, но правдиво: "Он был самым многообещающим из всех наших художников". В Харлоу был материал для великого художника. Он умер слишком молодым для своей славы и для своего искусства. Лоуренсу принесли пробную гравюру одной из его лучших работ ("портрет Норткута"), чтобы затронуть:—

"У Харлоу были недостатки, - сказал он, - но мы не должны помнить о недостатках того, кто так сильно совершенствовался в своем искусстве. Никогда не будет сказано, что лучшая работа такого великого человека появилась на свет без той помощи, которую я могу оказать".



ТЕРНЕР И РАСКИН.

The difficulty the vulgar have experienced in comprehending that kings and queens, and generally persons high in authority, are simply men and women after all—their ordinary appearance, dress, manners, and habits not greatly different from those of the rest, — была частым предметом замечаний и насмешек. Много лет назад в американских театрах зрители в партере часто серьезно спрашивали друг друга, действительно ли суверен Англии привык появляться на лондонских улицах в таком же замечательном костюме, в каком мистер Люциус Джуниус Бут тогда расхаживал с важным видом и разглагольствовал как Ричард Третий; факт наличия на Друри-Лейн копий платьев, надетых на коронацию Георга IV. его перевезли на другую сторону уличности, и *Коронация* проводилась в большинстве главных городов, что, возможно, служит извинением за причины, побудившие к расследованию. Но популярное представление о том, что монарх обычно разгуливает, неся на голове украшенную драгоценными камнями корону огромного размера, находит отражение на более высоких ступенях культуры и интеллекта. Аналогичное заблуждение прослеживается среди людей, занимающих очень авторитетные ступени социальной лестницы. Состояние растерянности между мужчиной и его офис, и его произведения, - это Б - г не только для тех, кого это мода обозначить как масс.' Мы постоянно встречи, дамы и господа, в противном случае одобрения интеллектуальных способностей, вознамерились недоумение себя с понятием, что сентиментальный писатель-это обязательно существо настроения—это комик, его части и вне его этапе, по-прежнему смешно и забавно, что сочинитель стихов, как следствие, живет поэзия, и карьеру художника неизбежно живописном?

Едва ли нам нужно указывать, насколько ошибочно такое мнение. Насколько прозаичной может быть жизнь поэта, нашим читателям, вероятно, не захочется задаваться вопросом. И если какие-либо сомнения окружают художника ореолом нереального интереса и обаяния, биография покойного мистера Тернера[23] довольно хорошо рассеет все подобное. Констатация очевидных фактов рассеивает все миражи фантазии и романтики, и, как на безжалостно отреставрированных картинах, с прекрасного остекления которых хорошо стерты, мы приходим к простой необработанной краске и грубому холсту, непривлекательности, даже уродству.

По правде говоря, солнечные картины Тернера были созданы из жизни настолько тусклой и неприглядной, насколько это вообще возможно. Трудно представить себе какой-либо отклик, какое-либо *взаимопонимание* между столь изысканным мастерством и рабочим, во всех отношениях столь непривлекательным, столь малоценным. Но точно так же, как от маленького темного насекомого в живой изгороди по ночам исходит фосфоресцирующее пламя огромной силы и красоты, — точно так же, как из жалкого на вид, грубого, заурядного кремня вылетают искры изумительной яркости, — так и из рук этого странного, грязного, неуклюжего человека вышли произведения искусства, почти не имеющие прецедента в истории живописи.

Джозеф Мэллорд Уильям Тернер родился 23 апреля (в день Святого Георгия) 1775 года в доме (недавно снесенном и реконструированном) напротив того, что раньше называлось "Сидровыми погребями" на Мейден-лейн, Ковент-Гарден. Через узкий арочный проход, закрытый железными воротами, раньше можно было попасть, через узкую дверь с левой стороны, в небольшой, но респектабельный магазин Уильяма Тернера, парикмахера, отца художника. Торговля вряд ли могла быть малоперспективной в те времена перуаков, пудры и напояженных сооружений из волос, и когда, более того, "Гарден" был не таким уж немодным местом. Новорожденный был крещен 14 мая следующего года в приходской церкви Святого Павла, где также, можно сказать, его отец был женат (по лицензии) на Мэри Маршалл, также из прихода same, 29 августа 1773 года. Реестры, фиксирующие эти важные события, сохранились до наших дней.

Положение цирюльника было плебейским, хотя нет никаких указаний на то, что оно было связано с бедностью. Он был родом из Девоншира. Расспросы о происхождении матери художника наталкиваются на самые разные истории, которые представляются. Из одного рассказа мы узнаем, что она была уроженкой Ислингтона; из другого, что она происходила из хорошей ноттингемширской семьи, жившей в поместье Шелфорд, где еще мы узнаем, что ее брат был мясником в Брентфорде. Наконец, мы начинаем сомневаться в том, не было ли, в конце концов, ее имя *Мэллорд*, а не Маршалл, и, следовательно, вторым христианским именем ее сына, которое иначе объяснить невозможно. Все это достаточно неясно. Конечно, в последние годы своей жизни бедная женщина была невменяемой и находилась в заключении. Тернер был неразговорчив по большинству тем, но в отношении своей матери и ее семьи он сохранял необычайную строгость.

Мистер Раскин забавлялся причудливым контрастом между детством Джорджоне в Венеции и Тернера в Ковент-Гардене. Нет никаких оснований полагать, что Тернеру доставались какие-либо неудобства из-за его несколько неуютного места рождения. Вряд ли венецианцы наиболее живо воспринимают красоты Венеции. Но мистер Раскин любит садиться на коня в богатой экипировке, поражающего воображение, и объезжать капризный цирк; и его подвиги в этом

отношении настолько изящны, восхитительно фантастичны, что мы почти удерживаемся от улыбки из уважения к столь совершенному невосприятию юмора, когда обнаруживаем, что на всех своих картинах он прослеживает путь художника до *рынка Ковент-Гарден*. Мистер Рескин обнаруживает в углах передних планов Тернера "всегда одну-две сочные грозди зелени - бакалейной лавки!" " *Геспериды* художника сверкают апельсинами из Ковент-Гардена; в его "*Кораблекрушениях*" сундуки с апельсинами выброшены на воду; а в его "*Сент-Готарде*" куча камней отражает обломки "Ковент-Гардена" после рынка! Неудивительно, что мистер Тернер время от времени испытывал искушение воскликнуть о своем главном критике— "Он знает о моих картинах гораздо больше, чем я сам. Он вкладывает вещи в мою голову и указывает на смысл в них, который я никогда не предполагал".

Говорят, что серебряный поднос выгравированными геральдическими символами, который был замечен в доме мистера Томкиссона, знаменитого мастера по изготовлению фортепианных форте, впервые внушил мальчику Тернеру любовь к искусству. Он начал подражать рисунку некоего вздыбленного льва, который особенно понравился его любителю. Очень скоро после этого отец объявил, что его сын Уильям собирается стать художником. Читатель заметит, что ранние амбиции мальчика сразу же были удовлетворены. По-видимому, не было никаких попыток, обычных для бедных родителей, озабоченных коммерческим успехом ребенка, втянуть мальчика в торговлю или занятие, которое, хотя и было бы неприятным, было бы для него прибыльным. Старый мистер Тернер, вероятно, недостаточно разбирался в искусстве и в денежном смысле был невысокого мнения о профессии, к которой стремился его сын. Но на его пути не было никаких препятствий; вскоре его поместили к мистеру Томасу Малтону, рисовальщику перспективы, который содержал школу в Лонгакре и был сыном автора практической книги по *геометрии и перспективе*. Конечно, его бедность и низкое происхождение никоим образом не мешали художнику; если бы он родился в чине и богатстве, у него могла быть только его воля, а она у него была и без всего этого.

Самое скудное образование, которое он когда-либо получал, было получено в школе в Брентфорде; но он никогда не умел правильно писать. Вполне вероятно, что страсть к искусству поглощала каждую его мысль. Однако не то чтобы он преуспел в изучении перспективы, поскольку мистер Малтон вернул мальчика его отцу в качестве ученика, на которого не возлагали никаких надежд. Однако настоящий талант молодого художника уже проявлялся. Некоторые из его рисунков, выставленных в магазине на Мейден-лейн, нашли покупателей среди клиентов его отца. Гравер нанял его для раскрашивания гравюр. Два или три архитектора наняли его, чтобы он описал небо и фон для их планов. Вскоре он поступил в офис мистера Хардвика, архитектора, который регулярно нанимал его.

Любопытно узнать, что позже Тернер, восхищенно указывая на зеленое мезотинто Вандевельде — большого судна, несущегося навстречу волнам, — восклицал: "*Это сделало меня художником!*" - И все же он стоял перед работой одного из тех "*Ван-чего-то*" и "*Бэк-чего-то*", которые, по словам мистера Рескина, "более конкретно и злобно оклеветали море". "Я чувствую себя совершенно безнадежным, обращаясь к поклонникам этих людей, потому что я не знаю, что именно". именно в их работах предполагается сходство с природой". Похоже, Тернер был скорее католиком по своим вкусам, чем его панегиристом.

В 1789 году, следуя совету мистера Хардвика, Тернер стал студентом Королевской академии. В том же году Рейнольдс перестал рисовать из-за ухудшения зрения. То, что Тернер, которого

допустили в студию президента для копирования портретов, присутствовал при том, как великий папаотложил кисть с торжественными словами: "Я знаю, что всему на свете приходит конец, и теперь я пришел к своему", - одно из тех предположений, которым склонны потворствовать биографы, но которым мало кто из читателей поверит. В этих работахрисунк Эйса Тернера опережал его цвет: порядок вещей, который впоследствии был перевернут.

В 1790 году он впервые выставился в Сомерсет-Хаусе: картина называлась "Ламбетский дворец". С того времени, вплоть до 1850 года включительно, не пропуская ни одного сезона, имя ТураНера появляется в каталогах Академии. Всего на стенах выставок Академии было развешано двести пятьдесят семь картин Тернера, в то время как еще почти двадцать можно было увидеть в Британском институте. Он отказался от всякой идеи стать художником-портретистом примерно ко времени смерти Рейнольдса. Его собственный портрет в Национальной галерее был написан, когда ему было семнадцать. Она выполнена со знанием дела, хотя и без какого-либо очарования цвета. На нем изображен молодой человек с крупными тяжеловесными чертамилица, но в целом не лишенный привлекательности.

Мы склонны не придавать большого значения истории любовной связи в ранние годы жизни художника. Нет никаких свидетельств того, что это повлияло на его последующую жизнь или что в этом можно найти какое-либо оправдание недостаткамего характера. Говоря о своей любви к деньгам, он иногда говорил извиняющимся тоном: "Папа никогда не хвалил меня ни за что, кроме как за то, что я сэкономил полпенни". Разочарование в любви, скорее всего, сделает человека расточителем, чем скрягой; если это повлияет на негоне всерьез, это, скорее всего, приведет к безрассудному расточительству, чем к низменной страсти к зарабатыванию денег. Художник процветал. Он преподавал в школах, сначала взимая по пять шиллингов за урок, затем повысив свои условия до десяти шиллингов, а затем взяв гинею. Какой системе живописи он учил, этот подозрительный ревнивец, который всегда работал при закрытых дверях, который никогда не позволял другим даже видеть, как он рисует, который, казалось, придерживался (но в его профессии тогда это было распространенное убеждение), что искусство может быть создано каким-то оккультным процессом, был тайной, как трюк фокусника? Он во многом основал свой стиль на стиле своего друга и современника Гиртина, художника-акварелиста. Оба были в восторге от золотисто-желтого тона, который, вероятно, был создан Гиртином хад. Уважение Тернера к нему и его работам, похоже, было очень велико. Он всегда по-доброму отзывался о нем как о "бедном Томе"! Об одном из его рисунков в Британском музее Тернер сказал: "Я никогда за всю свою жизнь не смог бы нарисовать ничего подобного; я бы в любой момент отдал один из своих мизинцев, чтобы сделать такой". В другой раз он сказал: "Если бы Том Гиртин был жив, я бы умер с голоду!" Гиртин умер в 1802 году; в том же году Тернер стал Королевским академиком; за два года до этого он был удостоен звания почетного члена Ассоциации. Влияние Гиртена на английское искусство едва ли было признано в достаточной степени. Мистеру Рескину было слишком мало что сказать от имени того, кому Тернер, очевидно, был очень многим обязан.

Стремительный прогрессТернера в его профессии можно проследить по его частой смене места жительства. В 1796 году он покинул дом своего отца в Хэнд-корте, чтобы занять комнаты в доме № 26 по Мейден-лейн. В 1800 году он жил в доме № 64 по Харли-стрит. В следующем году он переехал в дом № 75 по Нортон-стрит . В 1804 году он снова вернулся на Харли-стрит. В 1808 году он был профессором перспективы на Харли-стрит и в Вест-Энде, Аппер-Молл, Хаммерсмит. Он переехал на улицу Королевы Анны в 1812 году, и это оставался его адрес в каталогах

Академии ир до момента его смерти. Но с 1814 по 1826 год он также был арендатором дома в Твикенхеме, который сначала называл "Солус", а затем "Сэндиком Лодж". Он умер в декабре 1851 года в небольшом доме недалеко от Креморн-Гарденс, Челси. Он впервые снял его, вероятно, около 1845 года.

Несколько визитов на континент и туров по Англии, Шотландии и Уэльсу, предпринятых явно с профессиональными целями, — непрекращающиеся препирательства с его граверами, утомительнейшие торги с продавцами картин, подлинно тяжелая работа и создание очень совершенных образцов ландшафтного искусства, и контуры жизни Тернера, кажется, достаточно набросаны. Его страсть к своей профессии была сильной, но вместе с ней была и острейшая любовь к получаемому за нее вознаграждению. Его трудолюбие было выше всяких похвал, энергия неутомима; казалось, он постоянно находился перед своим мольбертом или с альбомом для рисования в руках, и все же у него был взгляд брокера на ценность всего, что он делал; он оценивал каждый свой карандашный штрих с полной решимостью получить за это свою цену. Вряд ли есть история о том, чтобы он когда-либо раздавал рисунок. Дама, в доме которой он жил, в шутку попросила его сделать набросок ее любимого спаниеля. "Моя дорогая мадам, - сказал художник, пораженный и с достоинством, - вы не знаете, о чем просите!" Однажды он подарил три наброска в помощь художнику-любителю, самому близкому другу и покровителю, который привел его картину в затруднительное положение; наброски показали ему выход из затруднительного положения. Несомненно, этот поступок был очень добрым; но в конце концов скряга одержал верх над джентльменом. Тернер ворчливо потребовал вернуть его эскизы обратно!

Подробности его жизни неприятны и представляют не намного больше интереса, чем очерки. Мистер Раскин выделяет следующие основные характеристики Тернера — *прямоту, великодушные, сердечную нежность (крайность), чувственность, упрямство (крайность), раздражительность, неверность*. "При свете всех этих "Семи ламп" мало кто видел Тернера, кроме мистера Раскина. По последним четырем признакам художник, как правило, будет признан виновным; первые три остаются в лучшем случае недоказанными. Сейчас у нас нет соблазна высоко оценивать честность человека, который мог и сделал это, обманув общественность, продав "фальшивые корректуры" своих гравюр, — о щедрости, которая обеспечила его собственный каменный памятник в соборе Святого Павла, но оставила без хлеба оставшихся в живых "домработниц" и внебрачных детей, — о нежности сердца, которая позволила Теду, что его отец, уволенный из магазина, должен играть роль слуги в галерее на Куин-Энн-стрит, натирая холсты, покрывая картины лаком, и о том, что он сделал. и показываться посетителям с подозрением, что он приготовил ужин, даже если не взял шиллинги задверь. "Послушайте сюда, - сказал бедный старик, который, надо сказать, не видел унижения в том, чтобы быть лакеем при своем преуспевающем сыне. - Я наконец нашел способ дешево отделаться от Твикенхэма и открыть галерею моего сына. Я нашел гостиницу, где огородники травят своих лошадей; я подружился с одним из них, и теперь за стакан джина в день он возит меня в своей тележке поверх овощей!" В довершение ко всему этому мы время от времени совершаем судорожные акты доброты: он упрекает Уилки за то, что тот говорил о прекрасном эффекте, который производит снегопад, когда гроб бедного Лоуренса опускают в могилу в склепе собора Святого Павла: он отгоняет мальчишек, которые калечат его тело. черные дрозды: иногда он дает полкроны, когда другие предложили бы всего пенни: и есть история (действительно, очень туманная) о том, как он однажды одолжил 20 000 фунтов стерлингов без обеспечения. Но это всего лишь полпенни хлеба по сравнению с огромным

количеством мешков. Суть дела, кажется, справедливо изложена в истории человека, который сказал: "Тернер не лишен щедрости; *однажды он оплатил для меня проезд по мосту Ватерлоо!*"

Мистер Раскин возлагает вину за ошибки Тернера на его современников и публику, которые не смогли оценить его гений. Но допустимо ли это хотя бы на мгновение? *Был ли он недооценен?* Его удар вряд ли мог быть более быстрым. В двадцать семь лет он стал королевским академиком. Его заслуги были признаны почти сразу, как только он стал участником выставки. Энтони Паскуин (Уильямс), который не обо всех отзывался хорошо, громко восхваляет гений, рассудительность и оригинальность Тернера в 1797 году.^[24] Он довольно рано стал любимцем публики и критиков. Мистер Раскин заявил в своей книге "*Экономика искусства*", что за рисунок акварелью никогда не следует давать больше ста фунтов, а за картину маслом - больше пятисот. Но суммы, полученные Тернером, значительно превышали эти лимиты. За "Взлет и падение Карфагена" ему предложили 5000 фунтов стерлингов. Нет никаких свидетельств того, что он жаловался на недостаточное признание общественности. Правда, на момент смерти Ши он был недоволен тем, что его не сделали президентом; но это, как он хорошо знал, было делом, которое полностью зависело от Академии. "Что Академия сделала для меня?" - раздраженно спрашивал он. "Они посвятили Кэлкотта в рыцари, почему они не посвящают в рыцари меня?" Это не повлекло за собой никаких обвинений против его критиков. Его обошли стороной по той же причине, по которой пренебрегали Пейли; потому что, как гласила придворная фраза, он не был "производительным человеком". В общем, хотя он начинал с нуля, сыном парикмахера в Хэнд-Корт, Мейден-лейн, он умер с состоянием в 140 000 фунтов стерлингов и был похоронен в соборе Святого Павла! Вряд ли это похоже на недостаток признательности.

Было модно говорить так, как когда мистер Раскин *открыл* Тернера. Ничто не может быть дальше от факта. Тернер был участником выставки более пятидесяти лет, когда мистер Раскин начал писать о своих картинах. Он достиг *Кульминационного* этапа своей карьеры. Тогда он мало что мог изобразить, кроме неистового водоворота красок, и в галереях появилась вполне естественная тенденция улыбаться этим достижениям, и Комитет по повешению часто был озадачен, узнав, повесили они картины вверх ногами или нет. Все, что мог сделать мистер Р.Ускин, и делал он это великолепно, - это заставить людей меньше думать о том, кем Тернер был тогда, и больше о том, кем он был раньше. Очень хорошо сурово осуждать тех, кто улыбался, или критиков, которые говорили, что не могут понять более поздние Повороты. Предполагается, что картины отправляются на выставки для того, чтобы их приветствовали или осудили, на усмотрение всего мира. Мистера Теккерера можно похвалить за его признание в журнальной статье того времени, что он не понимал *рок-н-роллера*, хотя и добавил добрую тоску "по старым временам, до того, как мистер Тернер осознал "Заблуждения" и мог видеть, как другие люди".^[25] Но был ли мистер Раскин в лучшем положении? Был ли он хоть немного ближе к смыслу художника? Послушайте его собственную историю:—

"Однажды он (Тернер) в течение четверти часа упорно пытался заставить меня угадать, что он делал на картине "Наполеон" до того, как она была выставлена, давая мне намек за намеком в грубой форме. Но я не мог догадаться, а он мне не сказал!" После этого трудно осуждать такого любезного шута, как покойный мистер А'Бекетт, за пародию на странную картину под названием "Ура китобой "Эребус" — еще одна рыба!" словами, которые предлагается заменить: "Привет, масло и уксус — еще один салат из омаров!"^[26]

"В значительной степени отрезанный, - говорит м-р Раскин, - от всего общества, сначала трудом, а в последнюю очередь болезнью, загнанный в могилу злобой мелких критиков и ревностью безнадежного соперничества, он умер в доме незнакомца". Как справедливо замечает по этому поводу мистер Лесли, его коллега-академик, "Это была собственная вина Тернера". Ни одно смертное ложе не могло быть окружено более внимательными друзьями, чем могло бы быть у него, если бы он решил сообщить своим друзьям, где он живет.' Но он редко отвечал на письма; его местожительство было для всех глубокой тайной, и он жил под вымышленным именем. Уличным мальчишкам Челси он был известен как Пагги Бут, а у своих соседей он считался старым адмиралом в стесненных обстоятельствах. Его дом на Куин-Энн-стрит был закрыт, ужасно не ремонтировался — черный от грязи. После продолжительного стука в дверь ее открыла, если вообще открыла, пожилая женщина с лицом, наполовину скрытым из-за какого-то ракового уродства; она заставила посетительницу ждать, пока надевала большой фартук — он всегда висел за дверью на крючке, удобном для этой цели, — который скрывал грязное и изодранное состояние ее платья. В гостиной обитало полдюжины кошек породы мэнкс. В других комнатах крысы и мыши устроили погром среди скопившихся рисунков и гравюр. Многие картины в галерее были покорежены, потрескались и покрылись плесенью из-за небрежности и сырости. В Сэндиком-Лодж нескольких академиков, включая мистера Малреди, однажды угощали чаем; а мистера Пая, гравера, угощали сыром и портером; но о гостеприимстве на Куин-Энн-стрит записей нет. Роджерс, поэт и сатирик, выразил свое восхищение прекрасным столом, расставленным в гостиной художника. "Но насколько чудеснее было бы, - продолжал он, - увидеть кого-нибудь из своих друзей, сидящих за столом!" И есть история о посетителе, который похвалил вино, которое он выпил два бокала с промежутком в год. "Должно быть вкусно, - сказал Тернер. - Это *та же самая бутылка, которую вы пробовали раньше!*" Правда это или нет, и их достоверность сильно ставилась под сомнение, то, что подобные истории вообще могли повторяться, вполне говорит о том, какую жизнь вел художник в своей галерее. А какие претензии к обществу имел человек, решивший вести себя по отношению к нему подобным образом?

Тем не менее любопытно отметить, что Тернер во многих отношениях был приспособлен для того, чтобы быть социально успешным. У него было очень острое чувство юмора, и он высоко ценил шутки других, даже когда они были направлены против него самого. Он долго сидел, сотрясаясь от смеха, на высоком сиденье в Академии, как-то в день лакировки, когда Малреди сказал, "что его коровы похожи на поросят из теста со смородиновыми глазами в пекарнях." Временами он был веселым и игривым и блистал в беспечной беседе. Лично его любили не меньше, чем как художника, его уважали его коллеги-академики; и все же из-за какого-то душевного перекоса он закрылся от мира, избегал своих друзей, предпочитал жить бедно и неизвестно, копил деньги и дорожил своими работами. Трудно поверить, что в конце жизни он не страдал каким-нибудь болезненным расстройством рассудка, доходившим почти до безумия, которое не смягчалось образом жизни, далеким от регулярности, и привычками, далекими от умеренности. Чем больше он избегал утонченного общества, тем больше находил удовольствия в разврате самого низкого рода. "Меланхолик" Бертон испытывал облегчение и забаву, слушая грубости матросов с баржи. Тернер находил это и другие утешения, по-видимому, в своих случайных таинственных отлучках из дома и непристойных визитах в Уоппинг и другие места.

С чувством облегчения мы переходим от созерцания несовершенного человека к созерцанию почти совершенного художника. Подлость, убожество, деградация его *морального духа* и жизни не заметны в его произведениях. Богатство красоты некоторых из них поистине изумительно. Но

этот падший человек обладал необычайными способностями художника, которые он развивал и усиливал самым неустанным трудом и прилежанием. Было бы трудно представить себе кого-либо, наделенного более острой чувствительностью к цвету или более преданной любовью к его великолепию; столь же трудно было бы оценить топовышение ценности английского искусства, которое произвел цвет Тернера. Следует помнить, что он появился в то время, когда холодность тона была почти модой в живописи. Холодность теней Лоуренса и его последователей была замечательной. Тернер поднял цветовой аккорд на целую октаву, если можно так выразиться, иллюстрируя одно искусство терминами другого. Мистер Раскин приписывает ему открытие *алой тени*. По правде говоря, это было не столько новое открытие, сколько возрождение старого. Первые мастера были хорошо осведомлены о ценности теплоты в этом отношении. Уилки комментирует в своем дневнике великую картину Корреджо: "И здесь я наблюдаю, что *преобладают* горячие тени *not cold*, как хотелось бы некоторым из нас. В этом у него есть недостаток, из-за чего части его фигур выглядят как рисунки красным мелом, но солнечный и ослепительный эффект целого можно приписать этому искусству".^[27] Если мы поищем преобладающий тон в картинах Тернера — хотя преобладающий тон всегда является пороком художника, природа беспристрастна в вопросе оттенка — мы обнаружим, что это *желтый*, который он сам объявил своим любимым цветом и который послужил поводом для шуток о "горчичнике" как источнике вдохновения, к которому искусство — одно время студенты были зависимыми. Но, действительно, чувство цвета у Тернера было безграничным. Миссис Остин однажды сказал ему: "Я нахожу, мистер Тернер, что при копировании одной из ваших работ на всем протяжении работы появляются оттенки синего, красного и желтого". Он ответил: "Ну, разве вы сами не видите этого в натуре, потому что, если вы этого не видите, да помогут вам Небеса!" Мистер Раскин пишет: "Другие художники передавали золотые и голубые тона неба; Тициан, особенно последний, в совершенстве. Но никто не осмелился нарисовать — кажется, никто не видел — алый и фиолетовый цвета. "В изображении солнечного света Тернер превзошел даже Клода. Кайп вряд ли пытался совершить этот подвиг, его солнца обычно просвечивали сквозь туман; хотя Тернер, стоя перед великолепным образцом Кайпа, воскликнул: "Я бы отдал тысячу фунтов, чтобы нарисовать это". В атмосферной перспективе он был совершенен; но в линейной ошибочен и плохо обоснован, хотя уже несколько лет занимал должность профессора перспективы в Академии. Недостатки его картин заключаются в том, что они часто приносят правду в жертву эффекту. По этой причине ему постоянно не удавалось удовлетворить критиков, которые были хорошо знакомы со сценами и сюжетами, которые он пытался изобразить. Один тар сказал о своей *Трафальгарской* битве при Гринвиче: "Какой Трафальгар! это, черт возьми, гораздо больше похоже на кирпичное поле!", в то время как сэр Томас Харди обычно называл это "уличной сценой", поскольку корабли производили больше впечатление домов, чем военных кораблей. Рассказывая о крушении "*Минотавра*", адмирал Эл Боулз посетовал, "что ни один корабль или шлюпка не смогли бы выжить в таком море".

К чести Тернера следует отнести множество проявлений уважения и доброты по отношению к его братьям-художникам. Известно, что он заменил одну из своих картин, чтобы освободить место для работ многообещающего новичка. Его любовь к искусству — настоящий спасительный момент в его истории. Он был предан Академии, которая рано признала его гений, и придерживался исключительно консервативных взглядов по всем академическим вопросам. И все же его рвение не ослепило его. Хейдон, чья жизнь была доблестной, хотя и почти бесплодной борьбой против деспотической исключительности Академии, отступил, как

нам рассказывают, в разгар своего ликования по поводу короткой победы, одержанной над его противниками, и спокойно сказал: "Но Тернер вел себя хорошо и отдал мне должное".

Биограф Тернера со скрупулезностью, немного похожей на робость, неуклонно воздерживался от любых возражений против *высказываний* мистера Раскина. Тома мистера Торнбери представляют собой скорее развитие, чем продолжение радикальных взглядов Раскина, точно так же, как то, что известно как "вариации" в музыке, является скорее усилением, чем отклонением от исходной темы. Но мы ни в коей мере не уверены, что мистер Торнбери укрепил аргументы в пользу художника. Мы полагаем, что в коллегии адвокатов младший юрисконсульт иногда наносил ущерб эффективности защиты своего начальника, вникая в детали, которые были намеренно оставлены им нетронутыми, и разглашая их. Нечто в том же роде произошло в данном случае. Мистер Раскин призвал нас поклоняться своему герою, классически скрытому облаком. Мистер Торнбери обнажает идола, и обнаруженное слишком очевидное уродство делает поклонение более невозможным. Пять томов *"Современных художников"* will thпоэтому, вероятно, все еще считаются настоящей "Тернериадой". Более внушительный памятник памяти Тернера, чем эта книга, со всеми ее недостатками, вряд ли может быть. Примерно четверть века мистер Раскин занимался изучением и восхвалением достижений Тернера. Он не завершал возложенную на себя задачу до тех пор, пока великий художник не умер около десяти лет назад.

Действительно любопытно вернуться к началу этой замечательной работы.

В 1843 году вышел первый том *"Современные художники: их превосходство в искусстве пейзажной живописи над всеми древними мастерами"*. Выпускник Оксфорда." Через три года был выпущен еще один том, сопровождавший расширенное и исправленное издание первого. После десятилетней паузы миру были представлены третья и четвертая части. Затем наступил 1860 год и последний том. Автор не признавался, что его тема была исчерпана, поскольку "она привела его в области бесконечных исследований, где можно было прерваться только с такими несовершенными результатами, которые могли быть достигнуты в любой данный момент". Он остановился, потому что должен был остановиться в тот или иной момент. Будущие художественные работы мистера Раскина больше не будут носить коллективного названия *"Современные художники"*. Возможно, это все, к чему на самом деле сводится "finis" в конце пятого тома.

В своем пятом томе мистер Раскин рассказал историю рождения и развития своей книги. Он приписывал себе с самых ранних лет, - дар с удовольствием в ландшафт. Это, он сАйс, я, несомненно, обладают в большей степени, чем большинство мужчин, то, что правящая страсть моей жизни, и причиной выбора своей области труда.' Некоторые статьи в отзывах обличительных картин Тернера обиделся остро настолько ярим поклонником короля художников-пейзажистов. Г-н Раскин направил письмо в редакцию обзор, 'reprobating этому вопросу и стиль тех, кто критикует, и указывая на их опасную тенденцию;" за " он знал, что это будет доказуемо, что Тернер был Риборьбы и правда, и что его критики были неправы, лживы, и базу. Письмо вырос на целую книгу; защита перешел в атаку. То, что начиналось как несколько комментариев к определенной отрасли живописи, закончилось тем, что стало самой сложной английской диссертацией по искусству в его самом широком и весомом значении. Первоначально для книги было выбрано название *"Тернер и древние"*; и тогда не предлагалось ссылаться в ней на какого-либо другого современного художника, кроме Тернера. Но дизайн расширился: "Название было изменено, и заметки о других ныне живущих художниках были

помещены в первый том в знак уважения к совету друзей; вероятно, это было мудро, потому что, если бы не это изменение, книга вообще могла бы никогда не быть прочитана". Так пишет автор на последних страницах; и, возвращаясь к своей первой любви, трудно сказать, из непостоянства или из постоянства он добавляет: "Что касается меня, я сожалел о перемене тогда и сожалею об этом до сих пор".

Таким образом, этой книге, начатой почти без плана, время впоследствии придало форму и скороговорку. В определенный период своей работы мистер Раскин сделал паузу, чтобы наметить будущее своей работы, определить границы своего начинания. Но при изучении заключительного тома будет видно, что своенравность начала характеризует и конец. Время отняло у него дар; план провалился; книга заканчивается; но замысел, который он составил для себя по мере продвижения, который как бы неожиданно из него вырос, остается в значительной степени незавершенным. Его красноречивая размахистость давно перешла границы, которые он сам себе установил: книга удвоила обещанный объем; и теперь автор замолкает, отворачивается от своего тяжелого труда и оставляет незавершенным и бесформенным долгожданный "раздел о море", давая лишь смутное обещание, что он когда-нибудь сможет реализовать, даже в отдельном произведении, свои намерения в отношении этой части своего проекта.

Отклонение от первоначальной плановой экономии при выполнении работы, занимающей более двадцати лет, почти неизбежно; но мистер Раскин более, чем обычно, подвержен превратностям судьбы. Это часть его идиосинкразии - импульсивно начинать с плохо переваренного проекта и отклоняться от линии своей аргументации при малейшей провокации и при первой возможности. Так что в его случае время и его собственный темперамент объединились, чтобы преувеличить вибрацию его книги. Его манера прогрессирования очень похожа на то, что егерь мистера Эштона Смита называл "зеддингом". Он не может действовать прямолинейно. Он вынужден блуждать по прямому пути; как следствие, его заводят во всевозможные *тупики*, неправильные повороты и окольные дороги; и в конце концов, хотя пройдено много, продвинуто очень мало. Он подобен пчеле, которая не совершает своего последнего грабительско-стремительного прыжка в чашечку до тех пор, пока не пройдет длительный цикл кружного жужжания и большой предварительной траты времени: и это при всей заслуге насекомого в трудолюбии. Такой чрезмерно извращенный путешественник, такая чрезмерно медлительная пчела, как автор *Современных художников*, должна сократить свой путь, *должна* оставить много меда неочищенным. Он подобен армии, которая начинает с упорядоченного отступления, а заканчивает массовым бунтом и деморализацией, наконец обретая безопасное место, пожертвовав большим количеством багажа и сокровищ. О, как уже было сказано, мистер Раскин полностью отбрасывает большую часть своей идеи. В одном месте он пишет:—

"Я нахожу это удобным в этом томе, и мне жаль, что я не подумал об этом раньше, всякий раз, когда я сталкиваюсь с трудностями, чтобы предоставить читателю самому разобраться"; а в другом месте нас останавливает такое наполовину ленивое, наполовину высокомерное "Без дороги", как это. Он рассуждает о листе, затем следует исследование состояния стебля. Затем он говорит нам:—

Я намеревался привести рисунок, чтобы показать результаты воздействия веса всей листвы на большой боковой сук при изменении его изгибов, при этом прочность древесины наибольшая

там, где сила воздействия массы сказывается сильнее всего. *Но я нахожу, что никто никогда не читает вещей, для понимания которых требуется какой-нибудь рубль, так что писать их бесполезно.*'

Однажды он более высоким тоном объявил о цели и принципе своей книги, заявив, что она отличается от большинства книг и "дает шанс стать в некоторых отношениях лучше из-за этой разницы, поскольку она была написана не ради славы, не ради денег и не ради совести, а по необходимости". "Я увидел совершенную несправедливость и попытался ее исправить. Я слышал, как меня учили лжи, и был вынужден отрицать это. Для меня ничего другого было невозможно". В то хорошее время здесь не было вопроса о том, возьмут ли люди на себя труд понять или нет. Их учили тому, что учитель считал истинным, и риск был на их собственных головах, если они пренебрегали учением. Тогда было полезно писать, разборчиво или невразумительно, правдиво и полностью; но это было до того, как мистер Раскин сильно сбился со своего пути или прервался, запыхавшийся и измученный, после путешествия, удвоенного отклонениями, ставшего утомительным из-за самых упорных блужданий, и, наконец, остановился, недостигнув совершенства.

В оправдание задержки с завершением работы автор ссылается на свои многочисленные занятия в течение пяти лет: — его книгу об *элементах рисования*; его выступления в Манчестере и изучение "с большим вниманием, чем они того заслуживают" некоторых теорий политической экономии, упомянутых в этих выступлениях; Манчестерскую выставку, "главным образом в ее великолепном созвездии Рейнольдса"; поездку в Шотландию, чтобы посмотреть на Данблейн и Джеббург и другие любимые места Тернера; расположение рисунков Тернера, собственность от имени нации, для попечителей Национальной галереи. К этой последней задаче мистер Раскин приступил со свойственным ему энтузиазмом. В нижнем зале Национальной галереи, когда он начал работать, где было свыше девятнадцати тысяч штук из бумаги нарисованные на Тернера в той или другой, — многие с обеих сторон, с четырех, пяти или шести предметов на каждой стороне, — 'какой-то мелом, который в касание пальца сметет, другим чернилами сгнил яНТО отверстия, другие разъеденные сыростью и плесенью, и падает в пыль на краях, в случаях и сумки хрупких упадок, другие червивые, некоторые мыши съели, а многих разрывали на полпути, цифры в два раза (в четыре раза надо сказать) в четырех, будучи Тернера FАBourite режим упаковки для путешествий; почти все в грубой форме расплющенной от пачки, в которой Тернер наконец-то свернул и сжал их в своих ящиках в Квин-Энн-стрит в краях уплощенные пучки лежали в пыли тридцати летс' накопление, черные, плотные, и Уголек.' С двумя помощниками, Мистер Раскин был на работе, всю осень и зиму 1857 года, каждый день, целый день, и часто до глубокой ночи.' Затем, по пути отдыхая сам, мистер Раскин продолжал отслеживать Тернера субъектов вдоль течения Рейна на севере Швейцарии. После этого он пересек Ломбардию и неожиданно нашел в Турине хорошего Поля Веронезе. Его беспокоило множество вопросов, касающихся "истинных мотивов венецианских работ", которые он планировал воплотить в жизнь в Лувре; но, "видя, что Турин - хорошее место, где можно держаться подальше от людей", он вместо этого поселился там. "С большим ужасом, но еще большим восторгом" он обнаружил, что "так и не докопался до истоков моральной силы венецианцев"; что для этого от него требовался суровый курс обучения. От книги отказались на год.

"Зима прошла в основном в попытках проникнуть в сознание Тициана". Этот вопрос вынудил его весной съездить в Берлин, "чтобы увидеть", как он говорит нам, "портрет Лавинии Тициана там",

и в Дрезден, чтобы увидеть Деньги для пожертвований, старшую Лавинию и девушку в белом с флагом-веером. Другой портрет в Дрездене, изображающий даму в розово-золотом платье, написанный мною неслыханно раньше, и один из портретов в Мюнхене, как будто продержал меня в Германии все лето.' Как красноречиво все это свидетельствует о непостоянстве характера и писаний мистера Рескина!

Неудивительно, что термин "рускинизм" произошел от системы мнений, столь страстных и серьезных, столь основательных и глубоко укоренившихся, и в то время, когда они были впервые затронуты, столь необычных и смелых, как у автора книги *"Современные художники"*. Когда мистер Рескин взялся за перо, "старые мастера" были религией, кредо и идолами знатоков. В основном он писал пейзажи, но его пламенное осуждение в одном предложении таких имен, как "Клод, Гаспар Пуссен, Сальватор Роза, Кейп, Бергем, Оба, Рейсдаль, Хоббима, Тенирс (в его пейзажах), Пол Поттер, Каналетти и различных Ван-Нечто и Бэк-Нечто, особенно злонамеренно тех, кто оклеветал море", вселило смятение в сердца коллекционеров, и его обвинили в художественном святотатстве. едва ли это более удивительно по своему нечестию, чем по своей смелости. Однако его мнения прошли через раскаленную печь критики и выдержали это испытание. Серьезность - это половина успеха; и истина, которая была основой этой серьезности, довершила остальное. "Раскинизм", в его наименее оскорбительной и цензурной форме, имеет множество последователей и учеников. Возьмем в качестве текста благородный взгляд на нее, содержащийся в следующих словах, описывающих книгу: "Она провозглашает совершенство и вечную красоту дел Божьих и проверяет все дела человека на соответствие им".

Время, которое дало и изменило план, также повлияло на некоторые суждения книги. (В особенности мы имеем дело с пятым томом, поскольку это справедливо можно рассматривать как "подведение итогов" различных мнений, разбросанных по более ранним частям работы.) Автор давно вышедшей книги сам становится председателем апелляционного суда, в котором должны быть отменены или подтверждены его собственные предыдущие приговоры. Одним из результатов накала и страстности первых мнений является то, что они кажутся резко и безжалостно сформулированными, когда приходит время смягчить и квалифицировать их; и возникает вопрос, было ли обязательно быть таким жестоким, — было ли абсолютно необходимым, чтобы то, что казалось мечом правосудия, орудовало так яростно и без малейшего намека на милосердие? И все же есть смысл в извинении автора, "что перепады настроения и прогресс открытий должны ослаблять доверия читателя к книге"; "что, если в его мнениях постоянно не происходят важные изменения на протяжении всей его жизни, ни одно из этих мнений не может быть истинным по какому-либо сомнительному предмету; все истинные мнения живы и демонстрируют свою жизнь, будучи способными к подпитке, следовательно, к переменам". Но их изменение - это изменение дерева, а не облака".

Итак, затем наступает раскаяние и отречение. Г-н Раскин, мальчик почитания Рубенса искусства физическая сила, и сильное выражение admiration к нему, к его большому сожалению происходят в первом томе, теперь торжественно сняты. Рубенс теперь всего лишь "здоровое, достойное, добросердечное, изысканно выражающееся животное". Но вина лежит как на времени, так и на человеке. Реформация пришла и ушла. Реформаторы изгнали ошибки и разорвали надвое заблуждения Римско-католической церкви. Затем наступил застой; паралич религии. Евангелисты презирали искусство; изнеженный и неискренний римско-католический иезуитизм утратил свою власть над людьми. Художники погрузились в рационализм; они

стали мирскими людьми, "без веры в духовное существование, без загробных интересов или привязанностей". Они, конечно, рисовали религиозные сюжеты; они были должным образом предоставлены в качестве личного заказа, особенно мученичество; им нравилась их энергичная жестокость, и они с удовольствием изображали зверства, считая, что они иллюстрируют религию; и они написали "девственниц в голубом" и "Святого "Джонсы в красном" — столько, сколько требовалось, - но все крайне холодные, бездушные и непочтительные. "К счастью, - замечает м-р Рескин, - между людьми нашего времени и флорентийцами или венецианцами есть как раз то различие, что, в то время как последние никогда не проявляют себя полностью, кроме как в священных предметах, французские мастера всегда вялые, если только они не профаны. Леонардо можно увидеть только в "Сине"; Тициана - только в "Успении"; но Рубенса - только в "Битве амазонок"; а Вандика - только при дворе; и он добавляет, его возмущение растет по мере того, как он продолжает: "теперь, наконец, мы оказались без Бога во всем мире!"

В другом месте к старому врагу мистера Раскина, Сальватору, относятся более снисходительно, чем раньше. Правда, он по-прежнему считает его заблудшим духом, нежно переводя "Се проклятый Сальватор" Мишле как "этот осужденный Сальватор". Но теперь мистер Рескин видит в нем "последние следы духовной жизни в искусстве Европы", последнего человека, которому мысль о духовном существовании представилась как мыслимая реальность. Все последующие люди, какими бы могущественными они ни были, — Рембрандт, Рубенс, Вандик, Рейнольдс, — высмеяли бы идею духа. Они были светскими людьми, они никогда не были серьезны и никогда не приходили в ужас. Но Сальватор был способен на задумчивость, на веру, наобретение страха. ""Он признал бы религию, если бы увидел что-нибудь истинное, что угодно, кроме той низости, которую он увидел". "Если нет другой религии, кроме религии пап и кардиналов, давайте отправимся в разбойничью засаду и логово дракона". "Немного раннего сочувствия, слово истинного руководства, возможно, спасли его. Что он говорит о себе? "Презирающий богатство и смерть". Два великих презрения; но, о! осужденный Сальватор, вопрос человека не в том, что он может презирать, а в том, что он может любить!" И снова далее: "В Сальваторе у вас пробудилась совесть и некая духовная сила, борющаяся со злом, но побежденная им и взятая им в плен". В целом, в этом последнем томе прослеживается склонность судить о художественных достоинствах художника, особенно в отношении его способности к подражанию, с большей добротой и уважением, чем в предыдущих томах.

Эта тенденция к большему спокойствию и великодушию взглядов в случае Сальватора (не приводить свидетельства аналогичного характера в других случаях) является признаком здорового умственного развития. Мнения, принятые в первую очередь, возможно, в такой же степени импульсивно, как и по убеждению, переросшие из плавучих спекуляций в признанные реальности, требуют менее энергичной защиты, чем на ранней сомнительной фазе их существования, и еще меньше нуждаются в их поддержке, в яростных нападках на антагонистические взгляды. Больше нет необходимости полностью унижать *некоторых* художников для надлежащего возвышения *некоторых других*; или, может быть, лучше сказать, обожествлять *одного* за счет нанесения ущерба всему остальному братству. В святилище Тернера было достаточно жертв, и теперь его гривы умиротворены, а обиды отомщены. Зачем нужны дальнейшие холокосты? Итак, мистер Раскин ослабляет хватку и наполовину убирает нож в ножны, становясь более милосердным и сострадательным, хотя все еще неспособным воздать должное тем, кто противостоит ему: ибо одна из его заметных особенностей

заключается в том, что он неспособен изменить свою точку зрения. Он всегда судит по своим собственным, *задним числом* стандартам; он не может видеть глазами Альватора или глазами своих современников и определить, насколько полно он соответствовал требованиям своего времени, насколько честно он заслужил аплодисменты окружающих его людей. Мистер Рескин задает только два вопроса: "Являются ли эти работы точным отображением природы, какой я, благодаря образованию, знаю природу сейчас?" и следующий: "Являются ли они высоким искусством в его чистейшей, идеальной и наиболее божественной форме?" Таким образом. Прокрустовскими мерками он корректирует свои решения, и поэтому ему не хватает мрачной романтики, драматического грубого огня Сальватора, и он не в состоянии оценить энергичное, богатое, великолепное величие Рубенса, перед роскошным парадным полотном которого всегда кажется, что по праву должна звучать помпезная коронационная музыка и развешаться множество приветствий и знамен. Возможно, так же, как и я, подобные чувства когда-то испытывал сам мистер Рескин, пока, потрясенный тем, что он считал чрезмерной приземленностью, острой бездуховностью великого фламандца, он не возмутился вдумчивой, смягченной поэзией Анджелико и ранних италийских художников, чтобы со временем снова поддаться влиянию слишком сильного аскетизма и архаической слабости этой школы, сильного совершенства и более реальной и материальной, хотя и чистой и утонченной, красоты венецианцев. С ними он теперь нашел свое золотое сердце.

Обратимся более конкретно к содержанию заключительного тома мистера Раскина и его неизменному отношению к Тернеру.

Первая половина разделена на рассуждения о "Красоте листьев" и "Красоте облаков" соответственно: "Лист между землей и человеком, как дуга между человеком и небесами". Главам, посвященным этим темам, дано множество причудливых заголовков. В "Земной вуали" мистер Рескин в очень тонкой поэзии рассуждает о деревьях и цветах, которые образуют на поверхности земли растительный покров; "о существе промежуточного диапазона; которое дышит, но не имеет голоса; движется, но не может покинуть назначенное место; проходит через жизнь без сознания; к смерти без горечи; носит красоту юности без ее страсти и склоняется к слабости возраста без сожаления". Переходя затем к "порядку листьев", он распределяет растения по двум классам: ШАТРОВЫЕ РАСТЕНИЯ, которые живут на земле, как лилии, или ползают по камням, как лишайники и мхи, ведя вечно арабский образ жизни, и так уходя и погибая; и СТРОИТЕЛЬНЫЕ РАСТЕНИЯ, которые парят над землей в "архитектурных сооружениях, которые мы называем деревьями". И строители снова любопытным образом подразделяются. Есть "строители со щитом", у которых листья в форме щита приподняты над головой и распускают бутоны по мере их роста. Это кроткие, приятные и миролюбивые строители, живущие в приятных местах и обеспечивающие человека пищей и кровом. И есть также "строители с мечом", с заостренными листьями, бесстрашно воткнутому манер меча, почки растут на остриях, обитают в диких местах и мало помогают человеку, совсем не в качестве пищи. (Мы можем объяснить, что в просторечии они называются "соснами".) Затем мистер Рескин переходит к "Зародышу" и прилагает некоторые усилия, чтобы объяснить постепенное развитие этого растения и схему его роста. "Листья", - объясняет он, - "в широком смысле делятся на гроты и шипованные паруса". Приведено множество диаграмм, объясняющих систему листьев, их форму, манеру держаться и очарование, а также, в свою очередь, изложены "законы прогиба, уступчивости, упругости" - все причудливые теории, возникающие на эту тему. В нашем продвижении к "древовидной структуре" мы подходим к "аспектам листьев". Тогда, возможно, становится понятной цель этого сложного учения, и

мистер Раскин говорит о "пиарщикахэрафаэлитах, которые несколько лет назад начали возвращать наших удивляющихся художников на вечные пути всего великого искусства и показали, что все, что люди рисуют, вообще должно быть нарисовано точно и осознанно, без ошибок или догадок (листья деревьев среди прочего)", переходя к следующему любопытному изречению: "Если вы можете нарисовать один лист, вы можете нарисовать мир". "Законы прерафаэлитов" сурово налагают отпечаток на силу Апеллеса и Зевксиса, доставляют Тициану серьезные неприятности, пока не отменены и не будут отменены навсегда. Нарисуйте лист в самом деле!—вышеназванный Тициан сделал это. Более того, Корреджо, Джорджоне и Леонардо, очень близко, старались изо всех сил. Гольбейн три или четыре раза, в драгоценных изделиях высочайшей работы. Возможно, Рафаэль в одной или двух коронах Музы или Сивиллы. Если кто-то другой в более поздние времена, мы должны рассмотреть. "Нет попытки показать, как или почему точное рисование листа приводит к общей точности в рисовании; не предпринимается попытка провести аналогию, например, между анатомией человека и растения. Наверное, это тоже так; только даже самому случайному и непрофессиональному читателю покажется странным, что студент может благодаря практике стать очень способным рисовальщиком скелета листа и все же быть слабым визуализатором человека. Мистер Раскин аргументирует, достаточно необоснованно, исходя из эффектов; все великие итальянские дизайнеры рисунка очень хорошо нарисовали листья. У голландских художников рисование листьев вырождается пропорционально уменьшению силы рисунка; следовательно, тот, кто может нарисовать лист, может нарисовать фигуру повторно. Далее следует резкая критика голландского обращения с листьями в целом и тщательная демонстрация с помощью множества табличек бесконечного превосходства Тернера, завершающаяся тем, что звучит странным признанием после таких учений и таких аргументов: "Помните всегда, что величие и правота Тернера во всех этих пунктах последовательно не зависят ни от каких научных знаний. Он был совершенно неосведомлен обо всех законах, которые мы разрабатывали. Он просто приучил себя смотреть беспристрастно, напряженно и без страха.

Дело в том, что мистер Раскин склонен придавать слишком большое значение простой механической точности рисовальщика, слишком много думать о своей руке и слишком мало - о своей голове. Он был окружен множеством податливых поклонников и беспрекословных студентов, которые, отдавая все свое время и труд в его распоряжение, такой чрезмерной преданностью изрядно потакали его склонности быть догматиком в этих вопросах. "Изучайте это полчаса", - говорит он об одной иллюстрации; "Смотрите сюда минут добрых пять", - о другой; "или, еще лучше, возьмите ручку и бумагу и нарисуйте это сами: позаботьтесь о том, чтобы сделать это как можно точнее", и так далее. В этом есть что-то почти нелепое, только мистер Раскин плохо понимает юмор, напряженную тщательность, преувеличение кропотливости, вложенной в некоторые рисунки. Иллюстративный лист 58, нарисованный одним из его учеников в Рабочем колледже (столяр по профессии), "непредубежденный человек", утверждает мистер Раскин, всегда *изображающий* себя обращающимся к суровой злобной и завистливой аудитории, которая восстала бы против него и прогнала бы его с судейского места честными или нечестными средствами, если бы осмелилась или могла. Студента задали за работу весной, предметом которой была ветка сирени в ее реальном размере по мере роста, *до того, как на ней распустились* почки. О том, как долго этот довольно простой урок занимал ученика, свидетельствует тот факт, что "прежде чем он успел усвоить его как следует, *почки распустились и помешали ему*". Однако мистер Раскин решительно возражает против слова "придираться". "Я был бы рад, если бы entirely был изгнан

из службы и записей. Единственный существенный вопрос о рисовании заключается в том, правильно оно или неправильно; то, что оно маленькое или большое, быстрое или медленное, зависит только от удобства ". Однако он оставляет за собой право применить "уродливое слово" к Хоббиме. "Единственный пыльный росчерк кисти Тернера более верно передает бесконечность листвы, чем *придирчивость* Хоббимы, которую мог бы передать его холст, если бы он работал над ним до судебного дня". "Ни один человек до (Тернера) не изобразил отдаленное дерево строготочно или ветку с полной листвой правильно".

Главы о "ветке", "стебле", "памятниках листьев", "теньях листьев" и "неподвижных листьях" завершают первый раздел книги. Все они являются развитием его теории "красоты листьев" и богаты изысканной фантазией и замечательным почерком, но не может быть, чтобы их следовало здесь детализировать или рассматривать. В качестве образца чувства и поэзии, вот несколько строк из многих лишайников:—'как в каком-то смысле самым скромным, в другом они самые honoured, земной дети: неувядающей, как неподвижный червь их не лады, и осень отходов нет. Сильные в неприязнительности, они не бледнеют на жаре и не чахнут на морозе. Им, неторопливым, с неизменным сердцем, доверено ткание темных вечныхгобеленов холмов; им, неторопливым, с радужными глазами, нежное обрамление их бесконечных образов. Разделяя неподвижность невозмутимой скалы, они разделяют и ее выносливость; и в то время как ветры уходящей весны рассеивают белые цветы боярышника, какзанесенный снег, и лето приглушает на выжженном лугу поникшее золото борщевика, высоко в горах серебристые пятна лишайника звездообразно ложатся на камень, а собирающееся оранжевое пятно на краю вон того западного пика отражаеттысячелетние закаты солнца".

При изложении второй части первой половины книги, "Красота облаков", краткость теперь необходима. И сначала о "Балансировании облаков".

Почему мягкий, ровный, парящий белый туман такой тяжелый? Почему так светло"колоссальные пирамиды, огромные и мрачные, с очертаниями, как у скал, и силой, способной выдержать удары высокого солнца, освещающего их огненные бока?" Что такое облака? Вода в той или иной тонкой форме. Но вода тяжелее воздуха и не может плавать по ней. Могут ли тогда облака образовываться из мельчайших полых шариков воды, плавающих в воздухе, подобно воздушным шарам? Эти и сотни других вопросов; и какой смысл задавать их? "Я наслаждаюсь ими", — говорит наш автор. "Возможно, читатель сможет - я думаю, он должен, и не меньше любить утренние облака или летний дождь, потому что они приходят к нему с трудными вопросами, на которые лишь один-два слога ответа высвечены тут и там на небесном свитке". И мистер Рескин ставит себе в заслугу то, что он не "догматичен" в вопросе об облаках.

Затем о "Облачных стаях" — верхних облаках, отдельно стоящих, птицеподобных, с огнеподобными изгибами, нежных, разнообразных, указывающих, вопрошающих. И почему они принимают такие формы? Не подгоняемые порывами ветра, они движутся вперед, неторопливые, сжатые в фалангу, пятьдесят тысяччеловек и отдельные группы в половине утреннего неба, все подчиняющиеся одному правилу гармоничного продвижения. Итак, о "Облачной перспективе", умно изложенной и проиллюстрированной, но, возможно, слишком привлекательной исключительно для студента-искусствоведа, чтобы приводить ее здесь, и о "Облачных Соттенках". Хорошо ли наблюдать за ними, как Тернер? или пренебречь ими вместе с Клодом, Сальватором, Рейсдалем, Вувермансом, никогда не смотреть и не изображать? Затем о "Облачной колеснице", или кучевых облаках, — их нельзя ни нарисовать, ни объяснить; даже

Тернер не пытался этого сделать. Горан-подобная, электрическая, ослепительная по силе цвета, бесконечная в разнообразии форм, преходящая, как мечта; и оценки веса и движения, и облака-колесницы, которое парило на высоте 20 000 футов над Бернским собором! Следующий из "Ангела моря", эпитета автора, обозначающего дождь. "Является ли английская влажная погода одной из тех вещей, которым мы хотели бы, чтобы искусство придавало вечность?" - Уверенно отвечает мистер Раскин; и под пятью заголовками он распределяет климаты, на которые разделен земной шар, с точки зрения их пригодности для искусства..... Посмотрите на результат:—

Лесные угодья	Проницательный интеллект	Никакого искусства.
Песчаные земли с	Высоким интеллектом	Религиозное искусство.
Виноградные земли	Высоким интеллектом	Совершенное искусство.
Полевые угодья	Высокого интеллекта	Материальное искусство.
Моховые земли	Проницательный интеллект	Никакого искусства.

Стол достоин внимания.

Вторая половина тома посвящена "Идеям отношения". В ней рассматривается искусство в его отношении к Богу и человеку, а также его работа по оказанию помощи людям и служению их Создателю, и исследуются "различные силы, условия и цели разума, вовлеченные в концепцию или создание картин, в выбор предмета, способа и порядка его истории; выбор форм и способы их расположения". Очень убедительными и значительными являются эти размышления об изобретательстве, "величайшем и редчайшем из всех качеств искусства".; и о "Композиции". Если убрать одну часть, все остальные окажутся беспомощными и бесполезными; и все же истинная композиция необъяснима — ее можно почувствовать, а не рассуждать. "Поэт или творец - это, следовательно, человек, который собирает вещи воедино; не как часовщик - сталь; или сапожник - кожу; но кто вкладывает в них жизнь".

В главе, озаглавленной "Задача наименьшего", автор достаточно ловко доказывает, "что мельчайшая часть великого сочинения полезна для всего", и примеры из сочинений Тернера служат хорошим доказательством в этом отношении. Под названиями "Копье Паллады" и "Крылья Льва" раскрывается вдохновение греческого и венецианского искусства. Эти главы представляют большой интерес для изучающего. Мистер Раскин находит венецианский ум совершенным в своей вере, широте взглядов и суждениях. И все же это ушло в прошлое. Не стремление к религии, а наслаждение только ее искусством, пропорциональное величии могущества венецианцев, было позором их падения. Далее следуют главы, посвященные представительным художникам — Дюреру и Сальватору, Клоду и Пуссену, с комментариями к "неверующей" и "деградировавшей" системе классического пейзажа — Рубенсу и Кейпу. Следующее рассуждение посвящено "вульгарности". Яркий пример этого мистер Раскин находит в выражении собаки мясника в "Низкой жизни" Ландсира и Ноа Клейпоула Крукшенка в "Дощечках к *Оливеру Твисту*". Он причисляет "к безрассудным потерям верного служения интеллектуальной мощи, которой должно быть наделено столетие, использование не для каких-либо высших целей, кроме иллюстраций *Джека Шеппарда* и "Ирландского восстания", великого, серьезного (используя слова намеренно и с большим значением) и исключительного гения Крукса Хэнка", хотя выбранные работы вряд ли можно назвать достойными образцами общей иллюстративной работы художника, а "Ирландское восстание", несомненно, достойно

художественного описания и визуализации. Самая фатальная форма вульгарности описывается как тупость сердца и телесных чувств, причем всеобщая глупость является ее материальным проявлением. "Одна из форм смерти", - предлагает "проницательный друг" мистера Рескина, мистер Бретт, художник, — достаточно расплывчатое определение, но оно нравится мистеру Рескину, хотя он и вносит в него поправки и, наконец, останавливается на термине "земной эгоизм", как охватывающем все самые фатальные и существенные формы ментальной вульгарности. Подводя итог, можно только сейчас просто констатировать, что главы о Вувермансе и Анджелико увенчались успехом. Затем "два детства", интересное и искусно сделанное сравнение ранних жизней Тернера и Джорджоне и различных обстоятельств, при которых по-разному зарождались и развивались их художественные умы. Оставшаяся часть книги почти полностью посвящена пылким нотам, подобным помпезному великолепию завершающей части симфонии Бетховена, любовному и в то же время почтительному воздаянию Тернеру. Его работы и жизнь прослеживаются без биографической точности, но с некоторым усилием, чтобы сделать их понятными для характера великого настоящего художника. "Многого о его уме и сердце я не знаю и, возможно, никогда не узнаю; но вот что я знаю, и если в предыдущем ходе этой работы было что-то, что оправдывало бы доверие ко мне какого бы то ни было рода, пусть мне поверят, когда я скажу вам, что у Тернера было сердце, такое же невероятно доброе и благородно верное, какое когда-либо Бог давал одному из своих созданий". И тоном, преисполненным самой торжественной и страстной поэзии и чувства, автор подводит свой великий труд к концу. Безусловно, великое произведение — благородная жемчужина в короне художественной литературы, достаточно блистательная, чтобы остановиться на ее недостатках и указать на некоторые несовершенства и недоработки в оправе, и все же мало что потерять в оценке после того, как в этих отношениях было сказано и сделано все возможное.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[23] В 1861 году была опубликована *"Жизнь Дж.М.У. Тернера, Р.А."*, основанная на письмах и документах, предоставленных его друзьями и коллегами-академиками; Уолтером Торнбери. В более поздней работе *"Лондон с привидениями"* (1865) мистер Т.Хорнбери сам вынес суждение о своей жизни Тернера, назвав ее "небрежной книгой, но все же содержащей много любопытных, достоверных и оригинальных анекдотов".

[24] Можно, однако, отметить, что в "Георгианской эпохе" (1834) встречается следующий отрывок: "Некоторые дошли до того, что заявили, что в "морских пейзажах" Тернер вырвал пальму первенства у всех конкурентов; но с этим, конечно, согласятся немногие, кто видел пять художественных работ Пауэлла, художника, который, хотя и недавно скончался, но сохранил репутацию художника". у него не было биографа, который увековечил бы его бедность или гениальность. Работы Пауэлла, какими бы замечательными они ни были, вряд ли сейчас будут предпочтительнее работ Тернера. "Георгианская эпоха" - произведение не с такой хорошей репутацией.

[25] Что я могу сказать о Наполеоне мистера Тернера? называется (с ужасающей сатирой) *"Изгнанник и Каменная пивка"*. Он стоит посреди алого торнадо высотой, по меньшей мере, в два фута. "Ах!" — восклицает таинственный поэт, которого мистер Тернер любит цитировать:

-Ах! твой шатровый панцирь подобен ночному бивуаку солдата, одинокого Среди моря крови.....но ты можешь присоединиться к своим товарищам!"

ОШИБОЧНОСТЬ НАДЕЖДЫ.

Эти замечательные строки полностью объясняют смысл картины; другой фрагмент описан строками из того же стихотворения, на метр более размеренными —

"Полуночный факел блеснул над бортом парохода, И корпус *"мерит"* был отдан приливу".

(Это было захоронение Уилки в море: сейчас в Национальной галерее.)

- Когда картины будут развешены заново, как иногда мне кажется, это происходит, возможно, было бы неплохо перевернуть их вверх ногами и посмотреть, как они будут выглядеть *тогда*. Венецианская Кампо Санто, если присмотреться повнимательнее, кажется гораздо менее загадочной; однако на небольшом расстоянии это самая яркая, воздушная и прекрасная картина. О, старые времена, когда мистер Тернер еще не прозрел на "Заблуждениях" и не мог видеть, как другие люди!" — *Сплетня о выставке*, Майкл Анджело Титmarsh, *Журнал Эйнсворта*, 1843.

[26] "*Альманах месяца*", 1846 год, в котором смотрите также комичный рисунок мистера Ричарда Дойла "Тернер рисует одну из своих картин" и сопроводительный файл *letterpress*: "Возникла значительная дискуссия о том, в каком режиме Тернер приступает к работе, чтобы писать свои картины. Некоторые думают, что он смешивает несколько цветов на своем холсте вместо палитры и отправляет результат на выставку. Другая гениальная теория заключается в том, что он ставит холст на что-то вроде позорного столба и забрасывает его яйцами и другими снарядами, а когда добавляет к беспорядку какое-нибудь возмутительное название, он приказывает повесить его на хорошем месте в Академии. Наша собственная идея заключается в том, что он выбирает четыре или пять хороших мест, в которых он развешивает несколько квадратов чистого холста в правильных рамках; примерно за день до открытия Выставки, мы полагаем, он отправляется в Академию с большим количеством красок и девятифунтовой кистью, которой он размазывает мазки в течение нескольких минут, и его работа завершена" и т.д. и т.п.

[27] В письме Филлипсу он добавляет: "Никто не знал ценности этого лечения лучше, чем Тернер".



ЭДИНБУРГ: Т. КОНСТЕБЛЬ, ПЕЧАТНИК КОРОЛЕВЫ И УНИВЕРСИТЕТА.
